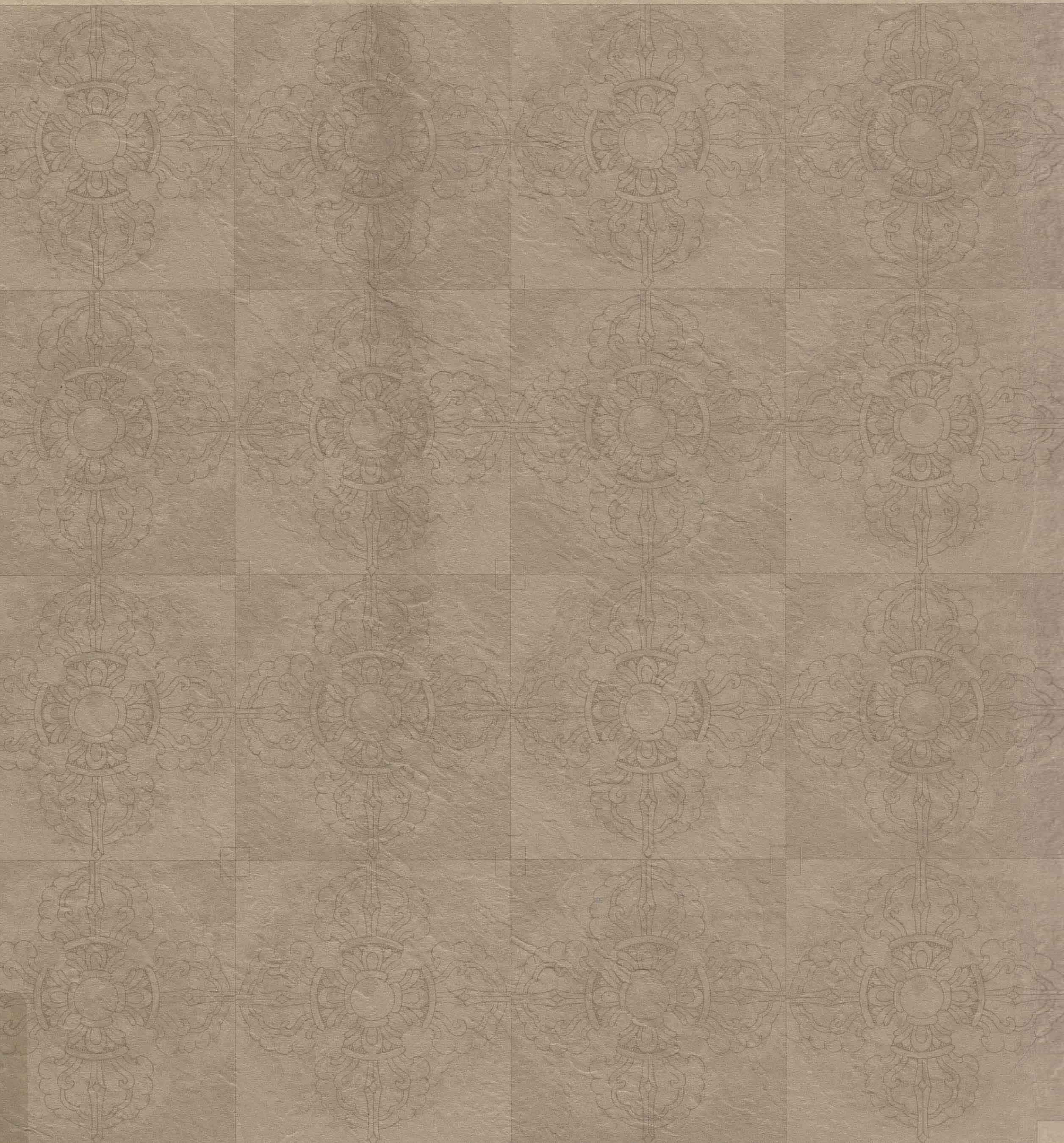
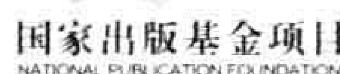
藏传佛教艺术发展史

上





༄༅། །བོད་བརྒྱུད་ནང་བསྟན་གྱི་སྒྱུ་རྩལ་འཕེལ་རིམ་ལོ་རྒྱུས།



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

谢继胜 主编
谢继胜 熊文彬 罗文华 廖旸 等著

藏传佛教艺术发展史

ༀ༔།བོད་རྒྱུད་ནང་བསྟན་གྱི་སྒྱུ་རྩལ་འཕེལ་རིམ་ལོ་རྒྱུས།

上

上海书画出版社

导言：藏传佛教艺术东渐与汉藏艺术风格的形成

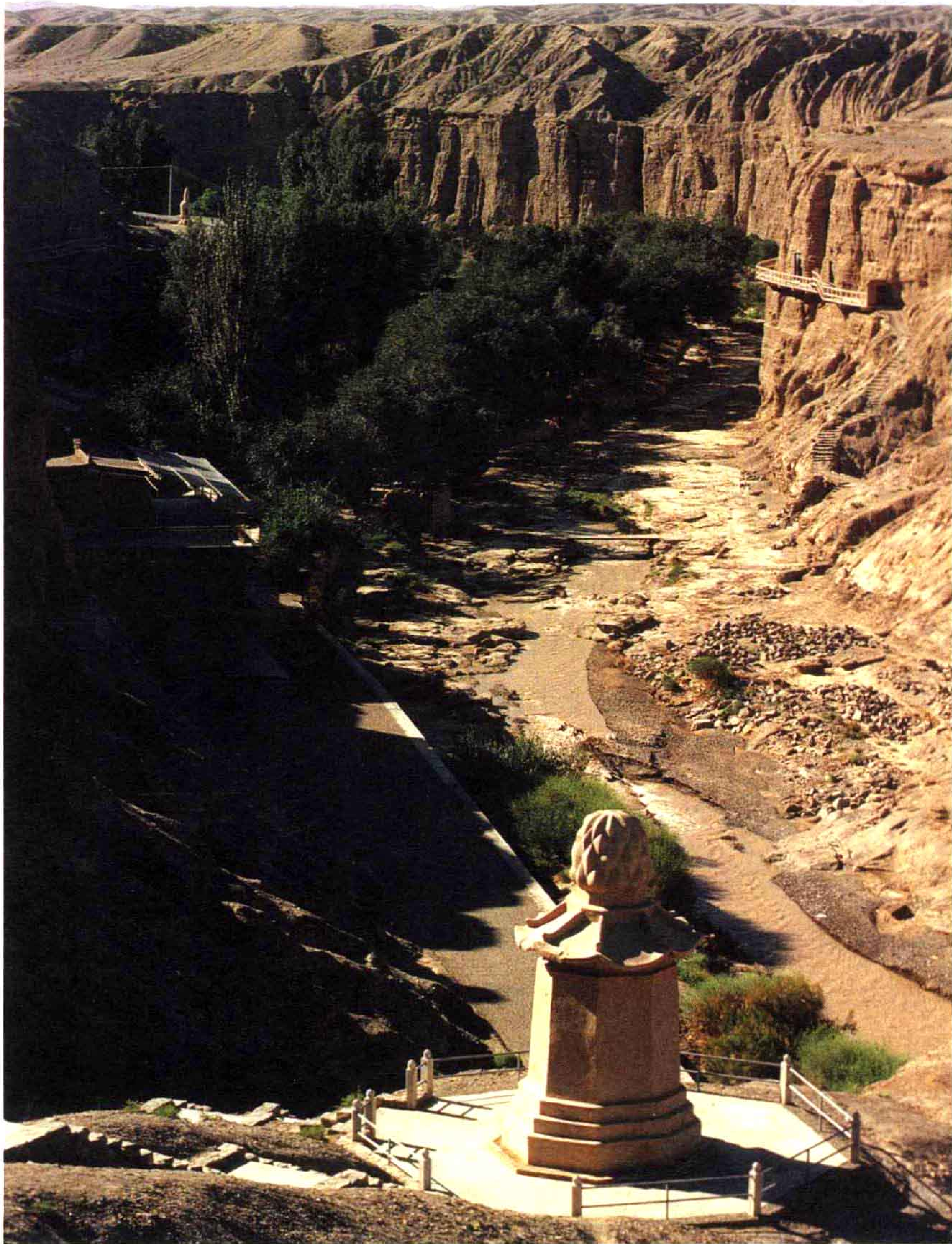
西藏艺术，西方艺术史学者很长时间以来都称其为“印藏艺术”或“印度、尼泊尔－西藏艺术”，看作是印度、尼泊尔艺术的支流。意大利藏学家图齐教授在其论述西藏艺术的专著《穿越喜马拉雅》、《印度—西藏》与《西藏画卷》中，指出西藏艺术与印度及中亚佛教艺术贯通了喜马拉雅山脉的屏障，界定了西藏艺术的逻辑归属，形成印度－尼泊尔－西藏艺术的表述格式，成为过去几十年西藏艺术史研究领域的主导话语权。

我们不否认西藏艺术与印度尤其是与后期尼泊尔艺术的继承关系，我们也正在探求西藏艺术与中亚古代艺术之间的风格渊源，我们希望将西藏艺术置于佛教艺术自古至今持续不断传播发展的大背景中找寻其最耀眼的光芒。不同民族基本信仰的共性决定了民族间文化交往的深度和广度。为此，我们还要关注藏民族基本信仰与佛教信仰的承继关系，关注藏汉之间从民间信仰至佛教信仰的文化联系，这样才能理解藏传佛教艺术除了11世纪盘桓于吐蕃故地的藏西拉达克等地以及14世纪前后曾逆向蔓延至加德满都谷地影响纽瓦尔艺术之外，主要是也只能是向东传播的社会意识形态因素。从深层信仰来看，藏汉满蒙民族的神话都是属于东亚农耕和中亚草原民族萨满类型的神话，例如天降神人于山顶的祖先神话、“玛尼”和敖包的山神崇拜等。这些与南亚次大陆的印度神话属于不同的神话体系或文化圈系统。在此基础上，汉地的四象与五行观念很早就传到了吐蕃，进入藏族的民间宗教。五行观念大约在11世纪前后形成风马图案布置，在宋代蜀中雕版印刷兴起，“禄马”或纸马信仰进入西藏后，演变为遍布藏区山川河流、村镇屋宅的最基本的信仰和民族的“徽帜”——风马经幡。与此同时，印度13世纪以后逐步伊斯兰化，藏印之间的联系几近中断，与汉藏艺术之间上千年不间断的联系相比，藏印艺术的联系确实要微弱得多。事实上，唐蕃早期汉藏艺术的交流远比印藏艺术的交流密切。印度金刚乘艺术对藏传佛教艺术的影响在后弘初期的11世纪才集中呈现，促进了西藏艺术的复兴，并以此为基础形成了影响西夏元佛教艺术的卫藏波罗风格，成为藏传佛教艺术最重要的样式之一。

从公元7世纪至20世纪，藏传佛教艺术持续东渐，与汉地艺术的关系日趋紧密，风格样式互相借鉴，形成了一种具有可辨识特征的“汉藏艺术风格”——即一种蕴涵藏传佛教仪轨，但又脱胎于汉地美学思想而略呈装饰意味的汉藏佛教造像系统，两者佛教义理相同，但神灵系统属于藏传佛教，背景佩饰则来自汉地系统。此种风格随着时代的演进，其中的汉藏成分或有变化，但两者之间的界限却逐渐消弭，形成一种兼有两者审美趣味并可形诸实践的绘画与雕塑手法，并将对这种样式的喜尚固化为汉藏民族的审美标准而驻留于信仰者或受众无意识的自觉之中。这种成熟的风格促进了汉藏艺术双向的发展，是我国多民族共同创造中华文明史的集中映现。

唐吐蕃时期汉藏艺术的交流是西藏艺术史最重要的内容之一。近年在西藏与云南、四川、青海、甘肃的接壤地带，发现了很多吐蕃时期的造像、碑铭、棺板画及织物、金银器等，这些发现极大地改变了西藏艺术史研究的面貌。如青川藏边界地区很多有明确纪年的大日如来与八大菩萨摩崖或石雕造像，与造像相关的藏汉文榜题记载了佛与菩萨的名称，甚至记载了造佛的汉、藏、党项诸族的工匠人名，如：青海玉树

文成公主庙、贝沟大日如来摩崖造像，西藏察雅丹玛扎、仁达大日如来造像等。这些造像都伴随着文成公主入藏途中建寺奉佛的传说，与后代不同的藏文史书记载及当地的民间传说叙述的内容相呼应，形成整个藏区东部特有的“文成公主情结式”汉藏文化氛围，记录着唐蕃时期这一地区汉藏文化交流的胜景。然而，川青藏边界的造像系统与藏区腹地造像或印度佛教艺术却甚少关联，图像配置与瓜州榆林窟第25窟清净卢舍那佛和八大菩萨造像基本相同，属于源于佛顶尊胜的胎藏界禅定印大日如来系统，而与10—11世纪吐蕃本土出现的释迦牟尼和八大菩萨的造像体系略有差异，反映出公元8—9世纪汉地佛教和佛教艺术对吐蕃的强烈影响。其中重要原因是吐蕃在西域盘桓近两百年，占领敦煌七十年，与在西域经营的唐人和其他民族在西域敦煌这块大舞台上绘就了盛大的政治经济文化交流的画卷，奠定了我国各民族相互交融的基础（图1 甘肃瓜州榆林窟外景）。


图1 甘肃瓜州榆林窟外景

莫高窟第365窟古藏文榜题就提到了主张唐蕃“舅甥一家”的赤热巴巾赞普；在中唐时期的诸多洞窟壁画所绘《维摩诘变》与《涅槃变》壁画中留下了赞普及其部从的身影，这是现今见到的最早的吐蕃赞普及其部从的群像，其列队礼佛的造像形式沿袭了汉地自魏晋以来盛行的皇室礼佛的图像样式；榆林窟第25窟壁画则展示了唐蕃居民青庐成席、其乐融融的婚宴场景，《弥勒变》壁画的古藏文题记说明了吐蕃供养人如何施建了这座著名的窟室；榆林窟第15窟壁画的天王图像更是吐蕃北方天王像的早期例证，说明吐蕃艺术家如何将“于阗毗沙门天王”满贤夜叉改造成后代造福千家万户的财宝天王和布禄金刚，此铺壁画是汉藏北方天王造像样式区分的重要标志。饶有意味的是，虽然中晚唐所见毗沙门天王形象完全是吐蕃人的创造，然而，这位吐蕃天王图像更多被汉人用来作为克敌制胜、保护城池的战神，如同洮岷地区各民族信奉的明代汉人大将常遇春。将其他民族的武士或神灵，尤其是战神，作为自己民族的保护神是整个中国佛教美术史发展过程中一种特殊的现象，实际反映了我国各民族的佛教艺术传播过程中的不断交往与融合。唐吐蕃时代护卫于阗城池的毗沙门天王，西夏元时代的西夏人、蒙古人和藏人共同尊奉的破城陷敌的大黑天，清代北京城的保护神、北海永安寺供奉的格鲁派的大威德金刚，都是如此

情形。

出自敦煌藏经洞的9世纪绢画或旗幡画，亦是现今存世的最早的吐蕃卷轴画，与后世唐卡的形成有直接关系。如现藏于法国巴黎国立吉美博物馆的《不空羂索坛城》，创作年代在公元8世纪末至9世纪初，这幅绢画的菩萨造像与此后的大昭寺早期壁画中的菩萨像，与夏鲁寺般若佛母殿壁画和莫高窟第465窟的菩萨图像亦有继承关系；伦敦大英博物馆藏《金刚手》绢画背面带有藏文题记，有吐蕃艺术的风格特征；另一幅带有藏文题记的《千手千眼观世音坛城》甚至出现了磨醯首罗天王的早期双身图像，回应了唐代敦煌密教是否存在无上瑜伽密的问题——唐密中的确存在无上瑜伽密。与敦煌藏经洞绢画作品相呼应，出自西藏山南吉如拉康寺的“唐卡”保留了敦煌绢画的形制，是西藏现存最早的“唐卡”，在西藏艺术史上占有重要地位。在此基础上，11—12世纪前后的西藏架上绘画借鉴汉地卷轴“宣和装”装裱式样形成定型的唐卡，唐卡的两条飘带“乌嘴”就是宣和装卷轴的“惊燕”，汉文画史材料如郭若虚《图画见闻志》和邓椿《画继》则记载了最早的“唐卡”做法。敦煌莫高窟晚唐密教洞窟如第14窟、第156窟窟顶壁画菩萨，莫高窟10世纪的第76窟的《八塔变》等都有确定的吐蕃波罗风格。新疆9世纪前后的佛教雕塑与壁画、柏孜克里克石窟壁画所具有的后期“于



图2 青海循化丹斗寺附近岩窟壁画

阗样式”，对西藏艺术同样有较大的影响。然而，与敦煌吐蕃风格艺术的连续性发展形成对比的是，西藏艺术史上10世纪前后是吐蕃历史上由于朗达玛“灭法”以后导致的“黑暗”时期，存留的美术作品例证极少，汉地敦煌10世纪石窟壁画正好填补了这一时期的空白。自此之后，敦煌、于阗等地的造像样式涌入西藏，形成了山南吉如拉康寺、扎塘寺，日喀则地区的艾旺寺、聂萨寺等具有“敦煌遗韵”风格的雕塑，成为后弘初期重要的作品留存，也使得11—12世纪成为西藏艺术史最为辉煌的时期之一。实际上，唐吐蕃时期的汉藏艺术在“于阗样式”上形成了第一个交汇点。于阗由于处于佛教艺术传播的节点上，由印度、中亚一线传入的佛教艺术在此向唐蕃及邻近地区传播，恰巧汉藏两种文献对于阗佛教，特别是对于阗佛教艺术的传播有非常详尽的记载。于阗的佛教艺术对唐蕃艺术有重要的影响，如汉地的旃檀瑞像、藏地的释迦牟尼与八大菩萨以及后代的琍玛佛像：在汉地形成以尉迟乙僧等于阗画家“屈铁盘丝”等平行细密衣纹式样为代表的绘画风格；在藏地则主要传承了来自于阗的僧人创作的“李域样式”的雕塑，两者在“于阗毗沙门北方天王”图像样式上有一个重合，并各自按



图3 青海互助白马寺全景

照独特的路径传播至11世纪，藏地如卫藏有带有于阗风格的寺院雕塑，汉地则可见如梁楷《释迦出山图》所透露的早期样式。

近年藏区东北部，青藏高原与黄土高原接壤地带留存的汉藏佛教美术遗存生动地勾画出藏传佛教后弘期下路弘法时的美术状态，如青海的循化丹斗寺（图2 青海循化丹斗寺附近岩窟壁画）、尖扎金刚岩寺、互助白马寺（图3 青海互助白马寺全景）、西宁北山寺等处发现的壁画残片，其间有藏汉西夏各民族僧俗供养人、汉式千佛，并出现了西夏文佛经残片，填补了10世纪前后东北藏区汉藏艺术交流的空白。丹斗寺是丹巴饶赛大师驻锡之地，是后弘期下路弘法的圣地，在藏传佛教艺术发展史中占有重要地位。丹斗寺附近地区也是宋唃厮啰活动的范围，与北宋、西夏甚至辽都有密切的经济文化关系，西宁北山寺、互助白马寺、尖扎金刚岩窟等地发现的疑似唃厮啰时期的壁画或雕塑遗迹，与以上地区的作品留存形成了一个证据链——例如丹斗附近岩窟窟顶的如同向日葵的莲花样式在西宁北山石窟窟顶也可以看到，半山岩壁开掘的窟室的形制与西夏时期的石窟样式亦有相似之处，丹斗岩窟窟底堆积层中发现的藏文蝴蝶装雕版印经断片与额济纳旗黑水城遗址所出极为相似，千佛的画法亦是西夏所习见，其中还出土了墨书西夏文残片，纸质与贺兰山山嘴沟西夏石窟所见甚为相似，说明这一地区与西夏的关系。

藏传艺术在西夏的传播是西藏艺术真正意义上的东传。这次传播在藏传绘画史乃至整个中国美术史上都有十分重要的意义，正是西夏人凭借他们对儒家文化的领悟和对汉地文明的精深见解、对佛教艺术的高度虔诚，将藏传美术与汉地艺术水乳交融地联系在一起，从而架起西藏艺术进入中原的桥梁，拉开了元代汉藏艺术空前规模交流的序幕。西夏人也是我国文化史上少见的能吃透回鹘藏汉等多民族文化意蕴的农耕兼游牧部族，西夏人创造了印刷史上最早的泥印刷活字，从回鹘人那里学到了藏传佛教旧派（宁玛派）教法。西夏继承了唐宋雕版印刷术，刻印的版画保留了很多早期汉藏佛教艺术风格的作品：飞动流畅的衣纹线条、画面构图疏密恰当的对比，技艺超群，用线可见自吴道子至李公麟的笔法，神佛菩萨的形象又见早期卫藏波罗艺术的图像特征，是中国版画史上少见的精品。西夏留存的藏传艺术作品承继了吐蕃艺术在敦煌传播的余脉，吸收了河西走廊甘州回鹘对藏传佛教旧派美术和噶举、萨迦代表的新卫藏波罗样式，创造出一种融合汉藏等多民族造型元素的西夏样式。在莫高窟南区布满前代窟室的情形下，西夏人集中营建位于北区崖面的窟室，莫高窟第465窟、第462窟、第464窟、北77等窟壁画或雕塑都是西夏时期藏传美术的集大成者，保留了12—13世纪前后藏传佛教派别整体的图像体系，如莫高窟第465窟展示的密法本尊曼荼罗和八十四大瑜伽成就者。此外，榆林窟第2窟、第3窟和第29窟壁画都是西夏具有藏传风格的绘画，反映了西夏藏汉佛教及佛教艺术风格的交融情形。瓜州东千佛洞系列石窟是标准的龟兹石窟形制，壁画表现典型的12世纪前后的卫藏波罗式样：框式二维感构图，占画面三分之二的主尊，双侧并脚、身体曲线扭转、身着犊鼻短裙、掌心施红的胁侍

菩萨，壁画存在的年代使我们对藏传佛教及其艺术进入西夏的时间产生了疑惑。瓜州及其附近尚有旱峡石窟、碱泉石窟、下洞子石窟及肃南文殊山石窟和肃北五个庙石窟等，其中壁画多有藏传内容，从中可以看出西夏至元的风格转变。其间留存的密教曼荼罗壁画保留了早期敦煌密教的构成，与11—12世纪前后印度学者无畏笈多编辑于超戒寺的《究竟瑜伽鬘》曼荼罗类型相似、并保留了卫藏波罗的图像风格。甘肃武威附近新华乡亥母洞石窟所出十余幅唐卡，其中一幅噶举派上乐金刚曼荼罗布局严格尊奉造像仪轨，其间出现了系列噶举派上师图像。新样文殊唐卡说明了唐卡与当地艺术风格变迁的关系，黑帽老者是我们判定噶玛噶举黑帽得自西夏而并非蒙元王室的有力证据。亥母洞西夏金刚亥母信仰一直延续至今，是河西走廊地区多民族藏传佛教信仰及其艺术的动态展示。

近年在西夏腹地的贺兰山也发现了藏传壁画，如山嘴沟石窟壁画，以山间裂隙和自然岩洞建成石窟，其间出现了西夏王、西夏上师、大成就者密哩呃巴、汉装藏式的佛顶尊胜的图像和上乐金刚双身像等，壁画汉藏佛教题材和绘画风格已融为一体，风格与莫高窟、榆林窟或东千佛洞等地所见西夏壁画风格有一定区别。银川平原多见的西夏汉藏样式佛塔更出土了不少的藏传佛教文物，如拜寺沟方塔出土译自萨迦道果仪轨的西夏文《吉祥遍至口和本续》，贺兰县宏佛塔所出《上乐金刚坛城》唐卡与木雕。青铜峡一〇八塔所出砖石雕刻和绢画，其中塔龛千佛“唐卡”与中国国家图书馆藏断代为“敦煌唐代”千佛绢画风格完全一致。



图4 甘肃武威市博物馆藏元代大黑天金铜像

现存俄罗斯艾尔米塔什博物馆、科兹洛夫盗自额济纳旗黑水城佛塔的文物中有七十余件藏传风格唐卡，年代自12世纪后半叶至14世纪，是现今存世量最大的一批早期唐卡作品。

元代是藏传佛教艺术向中原传播的重要时期，现藏武威市博物馆，出于水井中、高约60厘米的实心浇铸喜金刚与大黑天金铜像（图4 甘肃武威市博物馆藏元代大黑天金铜像），似乎与萨迦班智达及八思巴在凉州与阔端会见并为王室传播喜金刚教法有关。蒙元统治者借鉴了西夏处理藏传佛教事务的体例，元代的汉藏艺术交流也继承了由西夏艺术作为媒介联系的汉藏艺术关系并将其加以发展和壮大。现今甘肃张掖马蹄寺石窟群所见、借助汉地早期北凉石窟与石室为依托创作的西夏元时期的壁画和雕塑，完整地体现了西藏夏鲁萨迦造像的风格（图5 马蹄寺石窟群上观音洞西夏壁画胁侍菩萨）。上观音洞第4窟龛侧残存的西夏胁侍菩萨是12世纪卫藏波罗样式的典型，马蹄寺西夏作品或许连接了敦煌瓜州至西夏故地银川等地留存的西夏艺术遗存，《大乘要道密集》记西夏僧人拶巴座主曾在马蹄山修习。马蹄山口岩壁众多的噶当式塔龛刻是藏传佛教艺术史由12世纪进入13世纪的标志，其与祁连山南侧、青海门源岗龙寺石窟噶当塔形成呼应，寓示着西夏势力所及的疆域。马蹄寺石窟藏佛殿的佛像风格与萨迦、那塘所见几乎相同。杭州飞来峰藏传风格佛教石刻造像也继承了西夏元的传统，

造像与灵隐寺相邻，位于江南杭州，形成一个独特的藏汉文化交融圈，并为藏传佛教及其艺术在江南的传播奠定了基础——川流不息的灵隐寺香客，来自祖国各地摩肩接踵的游人，拜谒游览灵隐寺和飞来峰的同时，将充满人文意味的汉族江南文化与藏传佛教文化根植在他们思想意识的深处，早在13世纪就将汉、藏、蒙古、西夏各民族的文化联系在一起，其文化历史价值难以估量。飞来峰藏传造像由西夏入元官员杨琏真伽完成于至元二十九年（1292）。同一年，福建泉州清源山同样由蒙古人与西夏人施造了碧霄岩藏传佛教三世佛，其造像做法与杭州西湖东南岸紫阳山宝成寺三世佛风格相似，而此寺图像诡异的麻曷葛剌（大黑天），榜题注明为至治二年（1322），或与前者施造年代相差一段时间。留存于江南的这些由西夏入元官吏参与的造像为藏传佛教造像风格由西夏至元的演变留下了线索。元代江南尚有建于元至大年间（1308—1311）的江苏镇江西津渡过街塔，建于元至正三年（1343）的湖北武汉胜象宝塔等。正如宿白先生所说，从青藏高原到东海之滨，藏传佛教及其艺术的传播令人叹为观止。

北京自元以来与藏传佛教艺术的关系非常密切，继西夏故地之后成为藏传佛教艺术会聚与传播的中心，由西夏旧官吏参与建造的居庸关石刻造像承袭了西夏至元代的汉藏造像传统，券壁上汉、藏、八思巴文以及西夏文、回鹘蒙文、兰札体梵文等六种文字刻写的尊胜陀罗尼经咒象征着一个和谐相处的多民族国家新纪元的开始。元代继承西夏人的起塔传统，将西夏流行的噶当塔转换为当时兴起的、布顿大师倡导的覆钵大塔，开启了中国内地藏传大白塔的营造风气，现存北京妙因寺的白塔是元代喇嘛塔的典型样式。此类大塔以汉藏佛教的宗教寓意和白色的色彩扩张感成为我国众多城市的标志。与此同时，元代宫廷贵胄对藏传佛教的尊崇使得社会僧俗人士对藏传佛教宗教艺术品的需求急速增长，元代的汉藏政治文化交流又使得藏地艺术创作所需要的材料大为丰富，汉地艺术的建筑样式，雕塑与绘画的技法在后藏夏鲁寺等众多寺院建筑艺术中有完美的体现；藏区的艺术家借鉴尼泊尔加德满都河谷纽瓦尔艺术家的造型手段，使得西藏的金属雕铸工艺



图5 马蹄寺石窟群上观音洞西夏壁画胁侍菩萨



图6 青海乐都瞿昙寺瞿昙殿《五十三参》壁画

水平快速成长，出现了金铜造像的黄金时期。萨迦寺大经堂金铜释迦牟尼大像，现今供奉在大昭寺的觉卧释迦牟尼像，乃至此后具有卫藏夏鲁风格、丹萨替风格的金铜佛都是这一时期、这一样式的发展，并对元以来汉地极度衰落的金属造像乃至整个汉地雕塑起到了推进作用，汉地明永乐、宣德时期所造比例匀称、形体分明、清秀宜人的藏传金铜佛造像的兴起正是这一风格的自然演进。

藏传佛教艺术在内地发展的另一次高潮是在明清时期，这是汉藏艺术交流的黄金时期，也是藏传佛教艺术在中原内地生根发芽的时期。自吐蕃以来藏传佛教及其艺术的传播都是中央政府主导的占正统地位的双向文化传播，西藏的宗教艺术在这种交流中得到发展和认同，明代这一趋势更加凸显。随着西藏高僧大德往来于途，京城的很多寺院如大隆善护国寺、大能仁寺、大慈恩寺、西域寺等都驻有成百上千的西藏僧人，王公贵胄热衷于修习密法，皇室有藏汉高僧编译的藏传佛教萨迦或噶举派修法秘本，西藏艺术及其装饰成为明代京城的主流审美倾向，八吉祥、八瑞象、仰覆莲花座、六拏具成为王室与庶民百姓喜爱的流行装饰图案。丝织品、日用瓷器、木器家

具、书籍插图都带上了藏传佛教的图案或装饰文字，八吉祥之一的吉祥结成了汉地流行的“中国结”。明初皇家工坊按照藏传粉本制作了一系列的大幅缂丝或织锦唐卡。现今北京真觉寺（五塔寺）、大觉寺、智化寺等寺庙所见雕塑都是明代前期藏传样式，造像胸腹健硕、肢体比例准确、面容俊美，与同时期汉地雕塑硕首短颈、肢体短粗的形体有很大差异。可以说，明代永乐、宣德金铜造像及雕塑的发展与藏传风格因素密切相关。北京真觉寺金刚宝座塔则是汉藏地方此类形式的佛塔自5世纪前后新疆交河故城五塔以来首次由模型形诸实体建筑，并冠以“金刚宝座塔”的名称。清代香山碧云寺更是这种建筑样式的发展。

除京城以外，我国西北地区明代汉藏佛教艺术的重要遗存为青海乐都瞿昙寺，其中瞿昙殿或许保留了寺院初建时期，即我国美术史上少见的洪武至永乐时期的青绿重彩堆粉沥金壁画，如瞿昙殿东西两壁《十方如来》和《五十三参》（图6 青海乐都瞿昙寺瞿昙殿《五十三参》壁画）。隆国殿高达数米的沥粉堆金的本尊神壁画显示皇家气象，殿内原先供奉的八大菩萨造像像高1.5米，现今存世的莲花手菩萨收藏于青海省博物馆，这件作品显现出永宣时期金铜佛造像的绚丽华美（图7 青海省博物馆藏瞿昙寺永乐金铜佛像）。西北明代寺院在汉藏文化氛围和汉藏佛教艺术风格的影响下，形成了一种融合汉藏审美趣味的新的艺术思潮，出现了一批具有明显地域特征，与汉藏世俗题材杂糅的绘画作品，各个地区的作品在图像组成、艺术风格和绘画技法上都有内在的联系，并将这种汉藏艺术风格一直延续到近代。如甘肃永登元代皇室后裔鲁土司属寺、连城镇妙因寺宣德年间的汉藏佛传壁画，红城感恩寺依照大智法王班丹扎释审定的北京粉本制作的《六道轮回图》，永靖炳灵寺及上下寺，洞沟明代中后期具有供养人题记的石窟壁画，肃南金塔寺、马蹄寺石窟群与三世达赖喇嘛相联系的明代壁画，甘肃民乐童子寺、卓尼石门寺都保留了明代后期的藏传壁画。现今无存的武威“番僧”伊尔琦和琐南黑叭住持的凉州广善寺、大智法王驻锡之岷州大崇教寺亦是河西走廊和陇南重要的寺院。此外，宁夏固原明初藏僧绰吉旺速驻锡之圆光寺及其属寺、藏僧桑迦班丹住持之甘肃靖远法泉禅寺与明初格鲁派大慈法王进京史迹有关，驻寺藏僧将早期佛像造像改为藏式风格是明代流行的做法。在绘画技法方面，与清中后期汉地绘画青绿重彩山水式微，堆金沥粉技法淡出，民间绘画脱离古代职业画师传统而趋向粗拙的情势形成鲜明对比，明代西北藏传风格壁画吸收了我国自晚唐五代至辽金西夏以来青绿或金碧重彩山水壁画的技法，藏汉交界地区的各民族画师将这种技法在寺庙壁画和唐卡的绘画传统中延续至今。



图7 青海省博物馆藏瞿昙寺永乐金铜佛像

明代后期，随着俺答汗和三世达赖喇嘛在青海天祝仰华寺的会面，以格鲁派为主的藏传佛教在蒙古地区迅速传播，形成了藏传佛教在蒙古地区传播的热潮，使得藏传佛教信仰真正深入到蒙古民族的日常生活。俺答汗等在西蒙古土默特一带建立了数座藏传佛教寺院，如明隆庆年间形成的呼和浩特北大青山内的喇嘛洞召，虽然是最早的格鲁派传教圣地，但其岩壁间可见噶玛噶举上师浮雕，是噶举派在蒙古地区传法的重要证据。呼和浩特大昭寺与附近的席力图召、乌素图召、庆缘寺、长寿寺等形成蒙古藏传佛教寺庙群，这些寺院的壁画和雕塑保留了藏传造像特征又有个性化的地方变异，将明代中后期西藏绘画勉塘派的风格与流传在山西北部的道释壁画技法结合起来，画面构图主尊与眷属比例合适，人物较大且人物之间形成画面青绿填充的空间场景，形成了颇为壮丽的蒙古藏传佛教美术，为中国美术史增添了多元特征。最值得



图8 四川甘孜著名画家南卡杰的佛传唐卡之一

重视的是，明清时期汉、藏、蒙古因佛教造像而形成一个关联的体系：供奉在拉萨大昭寺的释迦牟尼等身像是文成公主携入西藏，这件来自汉地的释迦像是整个藏区最灵验的佛像；蒙古人信仰藏传佛教，在呼和浩特建立了与拉萨相同的大昭寺，但他们供奉雍和宫等寺院源自汉地的旃檀佛，前往北京朝佛就如同远赴印度朝圣；而清代的北京则将北海永安寺格鲁派的大威德金刚作为京城的保护神；如同元代的阿尼哥大塔，“北海白塔”也成为我们首都的象征！

清代藏传佛教艺术在内地十分流行，已经成为中国美术史的一种独特样式，也是我国藏汉满蒙等各民族共同培养的一种政治文化交流融合的象征：扬州瘦西湖的白塔回应着杭州西湖的梵幢塔影，昭示着藏传佛教艺术从西夏元至清代的变化历程。四川广元千佛崖石窟章嘉活佛的写实雕塑让我们亲见这位在五台山四次迎接乾隆皇帝的国师真容，河北承德随山势绵延的外八庙在皇室的禁地围场营造了有着卫藏格鲁派大寺院气势的藏传佛教寺院建筑群，恢弘庄严而神秘的氛围透露出清廷对藏人、藏族文化和藏传佛教的尊崇，实际上也是多民族国家和谐相处在建筑样式方面的体现。辽宁阜新海棠山摩崖石刻则为皇家故地积累福禄功德。雪域梵华昭京城，北京故宫更是藏传佛教义理与造像的博物馆：雨花阁的唐卡陈设体现了密教修习的次第，梵华楼供奉的琉璃珐琅喇嘛塔与数以千百计的金铜像试图构架藏传佛教完整的神灵体系，与清代编纂的若干藏传佛教神灵图像集、量度经互相对应。咸若馆则监制了数万还愿擦擦，将密教图像从平面转为浮雕；京城的雍和宫、碧云寺、清净西黄寺、嵩祝寺、福佑寺、万寿寺等等藏传寺庙留驻了五世达赖喇嘛、班禅仁波切、章嘉呼图克图等高僧大德在京的史迹，与我们在拉萨布达拉宫西大殿、大昭寺觉卧殿和罗布林卡新宫壁画中看到的场景相互印证。



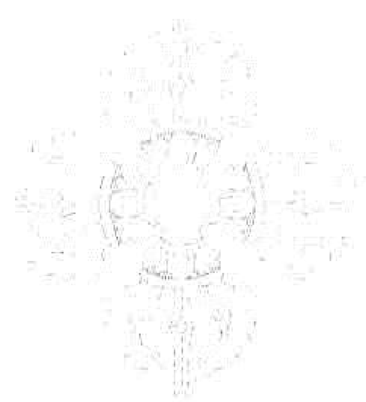
与藏传佛教美术在清廷兴盛的情景相适应，蒙古藏传佛教美术亦蓬勃发展，包头市东北纯藏式建筑的五当召使人恍若置身藏地，其中以时轮殿为首的五座殿堂基本保留了18世纪初建时期的壁画。壁画的做法与

卫藏寺院18世纪的壁画如出一辙，逐渐脱离了蒙古前期绘画显而易见的汉地青绿技法，将青绿重彩画法与西藏浓重的暖色调矿物质感绘画结合在一起，画面凸出矿物色与隐去的青绿形成画面类似早期卫藏绘画的二维视觉，画面构图更加细碎，造成壁画和唐卡的细密工致效果，与土默特一带中晚明藏传寺院吸纳山西地方绘画色彩与人物形体的做法明显不同。美岱召则记录了蒙古王公尊奉藏传佛教的场景，其独特的供养人画法与敦煌榆林窟、鄂尔多斯阿尔寨石窟壁画中出现的蒙古王族供养人有继承关系，体现出蒙古美术的政治文化特性。昆都仑召大雄宝殿壁画得益于当地群众的保护，“文革”中免于毁坏，这些保存状况良好的18世纪壁画，以十世噶玛巴厘定的粉本，描绘了自13世纪以来在藏地流传的契合释迦牟尼佛传和本生的《如意藤》108铺壁画。蒙古藏传佛教金铜佛造像吸收汉藏艺术的长处形成了风格淡雅秀美、体态柔媚婀娜的风格，创造了哲布尊丹巴活佛金铜佛造像系统，造就了藏传佛教金铜造像晚霞的辉煌。17世纪以来，汉藏交界地带绘画在新的时期融合汉藏风格也有了新的面貌，如四川甘孜著名画家南卡杰乃至20世纪甘肃同仁热贡的唐卡大师夏吾才让的作品。南卡杰作品神佛形象的世间情缘具有吸引观众的惊人力量，作品色调升发了中国画小青绿的淡雅至绚烂而又固守质朴，纤细工巧的笔触将作品的画师匠气掩映在唐卡静谧柔和的宗教氛围中（图8　四川甘孜著名画家南卡杰的佛传唐卡之一）。热贡艺术继承西北吐蕃美术的余脉，糅合卫藏绘画的严谨，演变过程中吸收了大通河、庄浪河和湟水流域汉地寺观壁画中民间绘画的装饰风格，发展为一种有限定风格元素的汉藏佛教艺术样式，并通过当地遍布的绘画作坊和四处游走的画师将“热贡艺术”传播至全国藏传佛教信仰流布地区寺院，甚至是汉传寺院和道观。夏吾才让20世纪40年代与张大千这汉藏两位艺术大师的合作是汉藏艺术的历史机缘，更让热贡艺术家重新回到了古代画坊的时代，在后期热贡绘画中再次涌现了敦煌壁画的技法和装饰图案，汉藏艺术迎来了轮回的春天。

藏传佛教艺术的东渐是中国美术史上的重大事件，“汉藏佛教艺术”风格同样是中国艺术史上重要的美术思潮和流派——表明不同的地域，不同的民族，不同的艺术样式和风格来源的多种艺术形式，在我国各民族形成发展的社会文化进程中同样发生了内容与形式各个方面的交融，形成了新的艺术样式，丰富了我国多民族的艺术史。从这个意义上说，汉藏佛教艺术风格的形成史就是一部藏传佛教艺术的发展史！

目录







第三章 藏传佛教艺术在西夏的传播（下） 231



第四章 元代中原藏传佛教艺术（上） 263



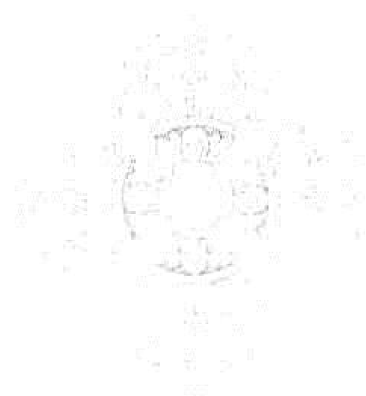
第四章 元代中原藏传佛教艺术(下）333

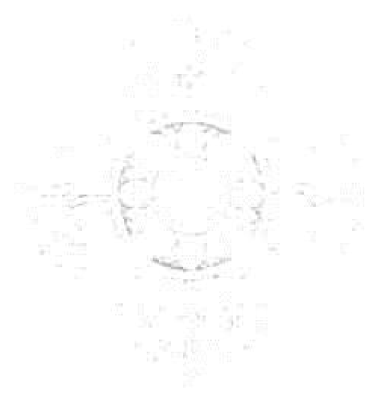


第五章 明代藏传佛教艺术对汉地艺术的影响(上）401



第五章 明代藏传佛教艺术对汉地艺术的影响(中）527







第八章 清代北京和南方的藏传佛教艺术 895



第九章 清代西蒙藏传佛教艺术 965



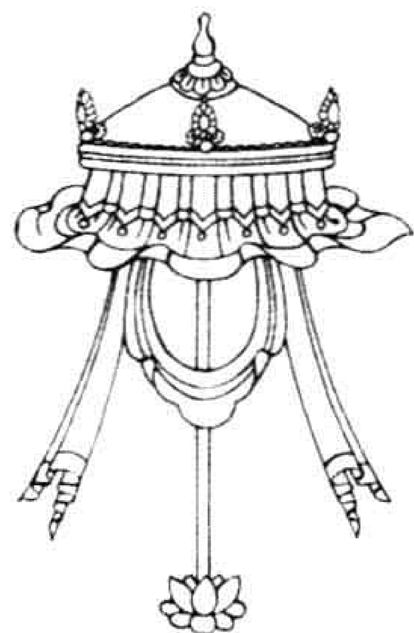
附录 995



后记 1053

第一节

藏区吐蕃艺术遗存



一、吐蕃艺术的现实主义风格

1. 郭里木吐蕃墓葬棺板画

在分析西藏艺术的起源及吐蕃时期的艺术时，苦于没有早期作品的例证，我们只能从考古的领域，从列石、圈石、陨铁挂件、古代聚落遗址以及岩画等来勾勒西藏艺术起源的线索，从汉藏文史料对吐蕃的描述加以判断。实际上，汉文史籍如新旧《唐书》、《宋史》与《册府元龟》等有关吐蕃的记载是非常可靠的，如记吐蕃人赭面，已被考古发掘的棺板画所证实。①不过汉籍描述的多为靠近汉地的安多藏族的生活情形，翔实的图像资料仍当数敦煌吐蕃时期的石窟壁画，而其中虽然有赞普出行图等画面，但这些壁画都属于佛教图像的一部分。除了吐蕃墓室出土的域外织物残片外，真正意义上的世俗作品还没有发现。2002年青海德令哈郭里木乡吐蕃墓室棺板画的发现，正好填补了这一空白。②

郭里木吐蕃墓葬位于德令哈市东三十公里处的巴音河南岸，为长方形墓室的竖穴土坑墓，带长斜坡墓道，其中一座为木椁墓，另一座系竖穴土坑墓，但用木椁封顶。木椁墓为男女合葬，土坑墓为迁葬墓。在合葬墓中随葬有大量的丝织品，种类有锦、绫、罗、印花绢等，另有木碗、木鸟、木马鞍出土；迁葬墓中出土了丝绸残片、木鸟、木马鞍和箭囊等。墓内有完整的动物殉葬品。③

值得高度重视的是，墓葬三具木棺四面均有彩绘，其中棺档头绘四神、花鸟，棺侧板绘狩猎图、商旅图与以墓主夫妇为中心的帐居迎宾图和职贡图（彩图1-1-1 郭里木乡吐蕃墓室棺板画）。

青龙、白虎、朱雀、玄武四象观念渊源已久。战国曾侯乙墓漆木箱已见青龙白虎，山西平陆枣园东汉墓葬、云南昭通东晋霍承嗣墓已有完整四象，唐代墓室壁画中四象则更多见，可见四象是汉地传统的墓葬装饰绘画。考虑到青海发现的吐蕃墓葬的情形和郭里木墓葬的位置，此墓葬棺板画借鉴了汉人的墓葬样式，或者说吐蕃时期该地区居民的生活已呈现多元文化的交融格局。四象或四方位神观念现在已经成为藏族深层的民间信仰，郭里木吐蕃墓葬棺板画中的四象为这种信仰进入藏区画出了时间的坐标。④

棺板画中的狩猎场面，描绘着翻领束腰胡服的男子骑马张弓射猎的紧张场景：画面上方骑红马、褐马的武士箭已射出，弓身收平，黑色牦牛背流鲜血，猎犬窜至前方回吠，迫使牛头转向一边；画面下方有白马骑士猎鹿，弓如满月，凸显张力，与上方奔马猎牛互为呼应，造成无限动感。所有骑士鞍前皆配挂与墓中出土实物相同的箭囊，此物唐时称“胡

①藏人赭面最初是为保护皮肤免受强烈高原紫外线照射而涂抹的动物油脂，后在其中掺入矿物颜料兼作装饰。这种装饰在整个西北地区都有流行，西夏的卷轴画中星宿神脸部的红色装饰即为赭面遗留。参看谢继胜《西夏藏传绘画》，河北教育出版社，2002年，第167页。另见李永宪《再论吐蕃的“赭面”习俗》，台湾政治大学民族系《民族学报》第25期(2006)，第21—40页。

②许新国《郭里木吐蕃墓葬棺板画》，《中国藏学》2005年第1期，第56—69页。

③《册府元龟》卷九六一“外臣部·土风第三”：“人死，杀牛马以殉，取牛马头周垒于墓上。”

④关于方位神，参看谢继胜《风马考》，(台北)唐山出版社，1996年，第51—63页。后期藏文文献，如巴卧·祖拉陈瓦《贤者喜宴》(民族出版社，1986年，藏文本第222页)在讲述小昭寺建造时，完整地提到四象：东方白虎于噶冬卧玛，南方青龙于拉萨河，西方朱雀于玄之查玛，北方玄武于拉萨娘禅帕邦卡宫。(shar gyi stag skya bo dgav gdong vog ma/lhovi g. yu vbrug sngon mo skyi chu/nub kyi bya dmar po shun gyi brag dmar te gdong/byang gi rus sbal nag po nyang brang pha bong kha ste dpyad bzhin tshang bas bkra shis)

禄"⑤。狩猎图所展示的或许就是汉文史料所记"(赞普)每月异国宾客驱野马牦牛于前,弄赞驰以剑斩之,首坠于前侧,用以为欢"⑥的场景。敦煌藏文写卷《大事纪年》(724)记载,赞普夏季巡行北方围猎野牦牛作乐,以绳索捆绑野牛,这些情景在绘画中得到了直观的展示。⑦

商驼是唐代丝绸之路的主要运输工具,画面中部骑枣红马男子驱骆驼前行,驼背驮着扎有防雨帘的驮包。假如包内是盐巴或粮食,驮畜应为牦牛或马匹,因为驮盐多往高海拔地区,骆驼不能承受。该地亦为吐谷浑活动地区⑧,驮物或为贵重的丝绢,故由武士押送。青海境内丝路多为低海拔走廊,因此才使用骆驼。驼头前方有三位骑士引导,毡帐门口有随从迎接商客。

商旅驼包将视点导入画面中心宴饮场景的两座毡帐。毡帐即唐人所称"拂庐",就是藏文的"氆氇"(spu-phrug),云赞普"居大拂庐"。⑨ 画面前方拂庐门帘卷起,两侧有侍者,可见帐内贵族墓主夫妇像。男子胡服翻领、白色缠头,似赞普游戏坐,夫人有头巾束发,皆举杯欲饮。⑩ 门右有四位缠头男子举杯敬酒,其右七位男子围坐,边上一位醉酒呕吐。此宴饮图让我们想起唐代诗人杜甫的诗《送杨六判官使西蕃》:"绝域遥怀怒,和亲愿结欢。敕书怜赞普,兵甲望长安。……边酒排金碗,夷歌捧玉盘。草肥蕃马健,雪重拂庐干。"⑪画面拂庐上方有男女交合,侧立男子似持阳物。⑫ 画面右侧六位男子围绕一头拴在木桩上的野牛切磋狩猎技艺,中央持弓男子张弓指向牛左侧心脏部位,后立男子搭箭入弓。下方为女眷,装束与贝沟女供养人相同,可以与敦煌第409窟西夏或回鹘女供养人服饰比较。

整个棺板画完全就是吐蕃时期当地居民的风俗画。举凡狩猎、宴饮、商旅,乃至男女风情都得以入画。画面构图紧凑而不凌乱,富有韵律;人物勾勒用线简洁传神,如同贝沟刻石;动物运动形态刻画极为准确,如奔跑的马、牛、鹿、猎狗,甚至射出的箭簇都命中动物的心脏部位。作品用简洁的线描勾色描绘现实景物,发展了吐蕃艺术的写实风格,具有极高的艺术价值,是佛教初传时期杰出的吐蕃世俗艺术。

值得注意的是,棺板画出土之地位于中西交通要道,吐蕃或作为吐蕃一支的吐谷浑与西域粟特等关系密切,棺板画图案的某些元素与粟特艺术的联系是显而易见的。⑬

分析任何一个地域的艺术史,必须梳理其艺术的起源与风格的流变,首先要关注其赖以发生和发展的中心地区;研究汉藏艺术,研究藏传佛教艺术向中国内地的传播,更需要从研究吐蕃本土艺术着手。无可否认,佛教艺术尤其是吐蕃佛教艺术,都是域外传入,但艺术的传播只是艺术发展的外在手段,在特定地域的艺术首先应被视为本土艺术。西方艺术史学者根据从后期西藏艺术中得到的印象,有意无意地片面强调印度佛教艺术对吐蕃艺术的影响,并将整个藏传佛教艺术作为印度艺术的支系,创造出"印度—尼泊尔—西藏艺术"的模式。然而,从吐蕃艺术遗存的实际情况来看,如分析此期彩塑的风格,这一时期的藏传佛教艺术与汉地佛教艺术的关系比吐蕃艺术与印度艺术的尼泊尔样式(后笈多 Post-Gupta 及波罗 Pāla 前期)的联系更为密切,卫藏腹地出现的中心柱四面开龛的石窟样式以及印度不多见的彩塑造像手法,都受到汉地艺术的影响。其次,吐蕃艺术自身具有现实主义造像传统,吐蕃彩塑在艺术风格形成之初,就将写实技法用于外来宗教造像,这与以往艺术史家认为吐蕃人严格遵守佛教造像仪轨的说法大相径庭,也使得西藏彩塑有一个高起点。如藏文史书《巴协》记载:

(桑耶寺开始塑造时,没有匠人,)只见从韩班白哈来了一个名叫甲参玛坚的人。他背上背了一筐子盛满油漆的罐子,手里拿着一捆笔,口里说道:"要说绘画和塑像,世界之上我最强,吐

⑤《新唐书》卷三九,第3724页;[美]谢弗著,吴玉贵译《唐代的外来文明》,中国社会科学出版社,1995年,第575—576页。

⑥《册府元龟》卷九九七"外臣部·残忍"。

⑦"夏,赞普驻于'拜',在'科聂都若'围猎野牦牛作乐,以索缚野牦牛。"(byi bavi lo la/btsan po dbyard spel na bzhugs shing/byang roldu gshegste/kho nye du rul/g. yag rgod la: rol mo: mdzade/g. yag rgod sgrog du bchug)王尧、陈践译注《敦煌本吐蕃历史文书》,民族出版社,1992年,第25、152页。

⑧《周书》卷五〇《吐谷浑传》:"魏废帝二年(553)……是岁,夸吕又通使于齐氏。凉州刺史史宁觇知其还,率轻骑袭之于州西赤泉,获其仆射乞伏触扳、将军翟潘密、商胡二百四十人、驼骡六百头,杂彩丝绢以万计。"

⑨《册府元龟》卷九六一"外臣部·土风第三":"(赞普)有小城而不居,坐大毡帐,连帐张大拂庐,其下可坐数百人……其百姓皆居小拂庐。"

⑩许新国先生将该夫妇图像认定为赞普和赞蒙,我们认为仍须推敲:首先,这一区域的墓葬受汉地习俗影响较重,从棺板画的四象描绘可见其中的文化渊源。墓室壁画不是宗教画,而是彰显墓主人的生前或身后的生活,在墓室棺板上绘画自己的国君或首领的欢庆场面于情理不符。其次,我们不能看见吐蕃装束的人物就断定为松赞干布或吐蕃赞普,赞普"居大拂庐",此图拂庐为平民所居,或许是吐谷浑人。

⑪参看王尧《吐蕃饮馔服饰考》所引诗句。载《西藏文史考信集》,中国藏学出版社,1994年,第277—292页。

⑫许新国先生将此场景解释为"男女双身图",并与金刚乘佛教相联系,我们认为并不恰当,该图仅仅是描绘了当时人们的世俗生活。

⑬相关论著参看霍巍《西域风格与唐风染化——中古时期吐蕃与粟特人的棺板装饰传统试析》,《敦煌学辑刊》2007年第1期。罗世平《天堂喜宴——青海海西州郭里木吐蕃棺板画笺证》,《文物》2006年第7期。

蕃赞普盖神殿，我是他的塑神匠！”把这人叫来了和赞普、大师（莲花生）以及尼泊尔石匠等四人共同商讨。雕塑匠问道：“佛像是塑成印度式还是塑成汉地式的？”大师说：“佛陀降生在印度，所以塑成印度式的？”赞普说道：“大师，我希望让吐蕃喜欢黑业的人们，对佛法生起信仰，所以无论如何，也请把塑像塑成吐蕃的式样！”大师说：“那么把全体吐蕃民众召集起来，就照着塑成吐蕃人模样的佛像吧！”于是从召集起来的全体吐蕃民众中，挑出最英俊的男子枯达擦，照着他的模样塑造了（主尊）二手圣观音；挑出最美丽的女子觉若妃子布琼，照她的模样在左边塑造了光明天女像（摩利支天），挑出最美丽的女子觉若妃子拉布门，照她的模样在右边塑造了救度母像，按照塔桑达勒的模样，在右边塑造了六字观音像。按照门耶高的模样，塑造了圣马鸣菩萨（马头金刚）为守门者。⑭

其中这位来自 hen-pan-dpe-har 的塑匠“甲参玛坚”，在古本《巴协》中作 rgya-tsha[1]-bu-can，意为“汉人后裔”。⑮

2. 布达拉宫法王洞吐蕃彩塑

吐蕃人物造像写实风格的代表作品就是布达拉宫法王洞的松赞干布（约617—650）及其二妃文成公主和赤尊公主彩塑像，这也是吐蕃时期最重要的彩塑遗存。法王洞或称法王禅定洞，藏语称为 chos-rgyal-sgrub-phug，是吐蕃时期留存的建筑，建于公元7世纪，松赞干布曾在此洞禅定修法。近年从塑像后面的墙壁上发现了吐蕃时期的壁画残片，从而印证了彩塑的年代。殿堂面积约26.7平方米，沿北壁有松赞干布与文成公主和赤尊公主、迎娶文成公主的大臣噶尔东赞（禄东赞）、创制藏文的吞米桑布扎等人的塑像。

松赞干布与二妃等身塑像是现今最有影响的、最重要的塑像遗存（彩图1-1-2　布达拉宫法王洞松赞干布彩塑、1-1-3　布达拉宫法王洞文成公主彩塑）。作为塑像中心人物的松赞干布以一种优雅的、自然放松的王室姿势端坐，造像本身有一种紧密坚实的质地内聚感。雕塑对衣纹的处理是西藏后期彩塑所很少见到的，它能根据人物形体的变化勾画衣纹，使之体现出织物的质感，同时表现了不同重量织物的质地特点：由双肩滑下遮盖后腰的丝巾轻柔流畅，与在腿、臂处形成的厚重衣纹，以及腰带周围尖锐的、切角的衣褶形成对比。双襟外衣用一条带有方形图匾的特殊宽腰带扣在腰间，带扣中央为八瓣花饰图案，实物在近年青海吐蕃墓考古中多有发现，如都兰热水南岸墓地。⑯赞普脸庞轻微朝向一侧，用一种坦荡、优雅、友善的表情注视前方。作品在重心的交叉平衡方面有高度技巧，它将日常生活式的自然主义渗入了塑像，人物用左臂支撑身体，同时左腿放松；另侧恰好相反，右臂自然放松，右腿盘起。松赞干布的胡须更透露出吐蕃造像的写实因素，在大昭寺剥离的早期壁画中，着甲执矛武士同样有这样的八字须，可见这是吐蕃人的真实相貌。陕西乾陵唐墓石人武士即有这种胡须，有学者称其为“突厥武士”，或者就是吐蕃样式，这与唐代接受吐蕃多闻天王造像的情形相同，与“于阗天王”并无关联。⑰

此外，令人非常疑惑的是，赞普的王袍并不是敦煌壁画中出现的翻领胡服样式，与《步辇图》中禄东赞的小团花紧身长袍亦不相同，而是有约四指宽的镶边。头饰顶端的阿弥陀佛表明松赞干布是大悲观世音菩萨的化身，因为观音的头冠上方经常出现阿弥陀佛。赞普头顶缠头冠何时出现阿弥陀佛现在还不得而知，除了法王洞松赞干布，现在见到的头顶现化佛的赞普造像年代大多在14世纪以后，典型的如布达拉宫藏金铜造像，但姿势改为跏趺坐、禅定印而不是国王游戏坐，连珠纹团花中央瑞兽为后期才有的团龙。⑱ 其中禅定印的吐蕃装菩萨造像可以见于早

⑭参看佟锦华、黄布凡译本《巴协》，四川民族出版社，1990年，第31页。藏文原文（第128—129页）：lha byed pa vong gis gsungs pa dang/hen pan dpe har nas tshar rgya mtshan ma can bya ba mtshon rtsivi skong bu skor dze gang khur/spir chag pa gang lag du thog ste/vjim gzugs dang ri mo byed pa la vdzam bu gling na nga mkhas te/bod kyi btsan po lha khang rtsigs pavi lha bzo ba nga yin zer ba cig byung/de bos nas khang par btsan po dang slon dpon dang bal po phyav mkhan dang bzhi mol ba byas te/lha bzo ba na re/lha rgya gar lugs su bya vam/rgya nag povi lugs su bya zer/slob dpon gyi zhal nas bu ddha rgya dkar por byon pa yin pas/rgya dkar povi lugs su byvi gsungs/btsan po na re slon dpon la (lat) nga bod nag po la dgav ba rnams dang pa ske re ba lags pas/lha bod kyi lugs su bya bar cis gnang byas pas/vo na bod vbangs kun bsdus shig/bod kyi kugs su byvo gsungs/bod kun tshogs pavi nang nas/pho la mtshar ba khu stag tshab la dpe byas te/gts bo a rya po lo kha sar pa ni bzhengs/mo la mtshar ba lcog ro gzav [bzav] bu chung la dpe byas te/lha mo vod zer can g. yon du byas/mo la mtshar ba lcog ro gzav [bzav] lha bu sman la dpe byas te/sgrol ma g. yas su byas/thag bzang stag leb la dpe byas te. /a rya pa lo yi ge drug pa devi g. yas su byas/sman g. yas skor la dpe byas te/a rya pa lo rta mgrin sgo srungs su byas/

⑮Pasang Wangdu and Hildegard Diemberger, *dBav bzhed: The Royal Narrative Concerning the Bringing of the Buddhavs Doctrine to Tibet*, Wien 2000, p. 64. rgya-tshal 为汉人使用的颜料“朱砂”，但-bu 无所依从，tshal 或为 tsha-bu“后裔”；此外，rgya 不可能是 rgya-dkar（印度）的 rgya，因为这里提到的是 bal-po（尼泊尔）。

⑯北京大学考古文博学院、青海文物考古研究所编著《都兰吐蕃墓》，科学出版社，2005年，彩版9。

⑰关于吐蕃天王，参看本章第四节榆林窟第25窟天王的研究。

⑱图版参看德国埃森博物馆办展的西藏文物展览图录 *TIBET: Klöster öffnen ihre Schatzkammern*, Kulturatiftung Ruhr Essen, Villa Hügel, November 2006, pp. 430-431, pl. 81.

期作品，如布达拉宫另一件被确定为松赞干布的金铜像（彩图1-1-4 松赞干布金铜佛造像），高菱状三叶冠与青海玉树贝沟文成公主庙八大菩萨冠叶相似，但无高缠头冠。冠帽边缘镌刻的连珠纹样与袖口中亚萨珊样式的小团花连珠纹样相同，说明冠帽与造像原为一体。冠帽如同发箍将极为写实的发髻束起，两侧自然垂下两条长辫。⑲ 陕西省考古研究所发掘的昭陵石像残石人物穿翻领窄袖长袍，腰系革带，胸前从两肩处垂下辫子两条，张建林先生认为石像或为像座"吐蕃赞府"所记之吐蕃君长，金铜像发辫之式样即与此相关。"胡服翻领"禅定印样式的"松赞干布"或许是吐蕃时期流行的、地方化的大日如来。⑳ 因为吐蕃统治河西时期的甘肃武威天梯山石窟，可以看到此种身相的胁侍菩萨（彩图1-1-5 武威天梯山石窟菩萨）㉑，当地吐蕃人多有供养。㉒

法王洞文成公主彩绘泥塑更是著名的吐蕃雕塑作品。虽然经历了后世的多次重绘，仍然保留了作品初创时期的特征：浅石绿软锦缎的护髻罩住了唐时妇女的顶髻，类似唐代花簪的菱形头饰，饰大耳珰；眉眼清晰明丽，鼻子精巧合度，刻意雕琢的鼻翼使人物增添了活泼的情趣，过于小巧的嘴唇，鹅蛋形丰满圆润的面庞似乎触手可及，早期公主服饰有蓝地素花的外衣和红色团花披肩，人物神情端庄娴静，温文尔雅，这一切反映出当时的艺术家很好地把握了唐代汉地妇女的审美时尚和大唐公主的尊贵个性。赤尊公主塑像体现了吐蕃艺术家高超的技艺，对于来自不同地区、有着不同容貌和性格的公主，艺术家用具有个性特征的写实手法进行塑造：藏文文献记载赤尊公主刚愎自用，性格急躁而且忌妒心非常强，㉓我们在这件作品中看到，人物秀丽明晰的眉眼似乎透露出某种忧愁，略微高耸呈鹰钩弯曲的鼻子棱角分明，体现出种族的特点，丰厚宽阔、嘴角上翘的嘴唇传达了某种压抑着的哀怨，人物双手合掌的外在宗教静穆神态与其动荡的内心世界形成反差；同时又与文成公主如清泉出自溪流般的娴静心境形成鲜明的对比。

布达拉宫作为寺院的历史较晚。㉔ 宫殿所在的山称为玛布日（dmar-po-ri），即"红山"，"赞普"系从藏文 btsan-po 而来，btsan 为民间宗教的神祇，喜居红色岩石，故吐蕃赞普多居红岩，如查玛（brag-dmar）。考虑到赞普所居查玛青浦（mchims-phu）多岩洞而成的石室，如 kevu-tshang，法王洞很可能是这种居室的遗存，洞内的彩塑应在松赞干布和文成公主逝世之后塑造，即为公元8—9世纪的作品。

二、大昭寺与吐蕃时期多元文化交流

布达拉宫作为拉萨的标志性建筑而闻名中外，但在藏族同胞的心目中，大昭寺更有分量。其中一个重要的原因是整个藏区最为灵验的释迦牟尼金铜佛像供奉在大昭寺，所以大昭寺俗称"觉康"（jo-khang），即释迦佛殿。藏传佛教传入蒙古地区以后，满蒙地区藏传佛教寺庙被称为"dzuu"，就是藏语 jo-bo 的蒙古语音译，汉语翻译成"昭"；寺院主尊当皆为释迦牟尼佛，可见对大昭寺的尊崇已经扩展到整个藏传佛教传播地区。来自雪域各地的朝圣者历经千辛万苦来到拉萨，就是要在这尊佛像面前还愿。登临布达拉宫是在参访博物馆，拜谒大昭寺是香客或游客作为圣地居民的一员，真正感受变化着的藏族文化。

大昭寺对拉萨的城镇布局具有重要的影响，可以说有了大昭寺才有拉萨城，拉萨的城镇民居是以大昭寺为中心分布的。

⑲图版参看德国埃森博物馆办展的西藏文物展览图录 *TIBET: Klöster öffnen ihre Schatzkammern*，Kulturatiftung Ruhr Essen，Villa Hügel，November 2006，pp. 428-429，pl. 80.

⑳参看张建林、史考《唐昭陵十四国蕃君长石像及题名石像座疏证》，陕西碑林博物馆《碑林集刊》第十卷，陕西人民美术出版社，2004年，第82—88页，图版见第88页彩色插图。昭陵所见蕃君长图像，应是7世纪的吐蕃人形象。《唐会要》卷二〇："上欲阐扬先帝徽烈，乃令匠人琢石，写诸蕃君长，贞观中擒伏归化者形状，而刻其官名：突厥颉利可汗右卫大将军阿史那出苾、突厥颉利可汗右卫大将军阿史那什钵苾、突厥乙弥泥孰候利苾可汗右武卫大将军阿史那李思摩、突厥都布可汗右卫大将军阿史那社尔、薛延陀真珠毗伽可汗、吐蕃赞普、新罗乐浪郡王金贞德、吐谷浑河源郡王乌地也拔勒豆可汗、慕容诺曷钵、龟兹王诃黎布失毕、于阗王伏阇信、焉耆王龙突骑支、高昌王左武卫将军曲智盛、林邑王范头黎、帝那伏帝国王阿罗那顺等十四人，列于陵司马北门内，九嵕山之阴，以旌武功。乃又刻石为常所乘破敌马六匹于阙下也。"

㉑天梯山石窟毁损严重，造像现存甘肃省博物馆。

㉒参看敦煌研究院、甘肃省博物馆编著《武威天梯山石窟》，文物出版社，2000年，彩版70、71。

㉓参看萨迦索南坚赞著《王统世系明鉴》（*rgyal rabs gsal bavi me long*）第11—15章相关记载。

㉔据说7世纪松赞干布修筑的布达拉宫规模相当可观，在玛布日山的周围筑有三道围墙，有九层楼高。王宫主殿与南侧王妃的寝宫之间由铜和银制成的栈桥连接，亭台楼阁，雕梁画栋，屋檐都镶嵌了宝石。早期玛布日山宫殿的图像保留在拉萨大昭寺主殿门南的壁画中，原画因寺院烟尘而漫漶不清，五世达赖喇嘛重建时，在布达拉宫白宫门前的三排梯（gsum-skas）回廊北壁重新摹绘。实际上，松赞干布修筑的宫殿大部分毁于雷电和兵乱，清顺治二年（1645）五世达赖喇嘛执掌西藏政教大权后主持修建时，仅存圣者殿（vphags-pa-bla-khang）和法王禅定洞（chos-rgyal-sgrub-phug）。五世达赖喇嘛主持的重建历时三年，完成了以白宫为主体的建筑群。康熙二十九年（1690），摄政第斯·桑杰嘉措主持修建了红宫建筑群。此后，历辈达赖喇嘛都修缮了布达拉宫，其中修建七世达赖喇嘛灵塔殿时改建了红宫西北角佛殿，增高墙体并加筑金顶，八世达赖喇嘛圆寂时将红宫顶层佛殿改为灵塔殿并加筑金顶，九世达赖喇嘛圆寂后在八世灵塔殿东侧改建灵塔殿并加筑金顶。十三世达赖喇嘛晚年在白宫顶层东侧建东日光殿作为寝宫，圆寂后，1934年在红宫西侧撤除部分僧舍，于1936年建成十三世达赖喇嘛灵塔殿。

由大昭寺的暗廊转经道逐渐形成拉萨城著名的内、中、外三条转经道，外转经道将布达拉宫和大昭寺连接成一体，中转经道帕廓街（bar-vkhor）是拉萨著名的商业街。街道两侧布满了商摊店铺，香炉里焚烧柏枝的袅袅青烟笼罩着涌动如潮的转经香客，匍匐叩进的虔诚信徒手肘和膝盖的鲜血沾到街道的石板上，寺院广场聚集着头戴红丝头饰、身佩藏刀的魁梧彪悍的康巴汉子……

藏文文献记载，大昭寺是在松赞干布时期与早期镇边厌胜的神殿一起建立的，吐蕃碑文称其为 gtsug-lag-khang，即说明它最初为佛殿。㉕ 寺院所在地为卧塘湖，传说由山羊驮土填湖建寺，故称“羊土神变佛殿”（ra-sa-vphrul-snang-gi-gtsug-lag-khang），拉萨古称“逻些”，即藏文 ra-sa“羊土”。寺院由文成公主堪舆占卜为尼婆罗公主赤尊修建，庙门朝西，与同时为文成公主修建的庙门朝东的小昭寺（ro-mo-che）相对。寺院建造过程中从尼婆罗及汉地请来众多工匠和塑匠㉖，寺院最初供奉赞普化身的主尊十一面观音，塑像为圣观音，㉗也是吐蕃佛教信奉观音的证据。

大昭寺寺院形制模仿古印度那烂陀寺（Vikramaśilā 超岩寺），由二至四层不同层数的楼房组成，分为南北两院。北院以正方形“觉康”（jo-khang）主殿为中心，四周环以房屋。东、西、南均有入口。正门向西，为五开间二层建筑。底层为门廊，有四大天王壁画和塑像，二层为三界殿。班禅、摄政王公署分列寺门两侧。寺门前有文成公主亲手种植的“公主柳”，唐柳北侧是被称为亚洲第一碑的《唐蕃会盟碑》（彩图 1－1－6　唐蕃会盟碑），东侧是清乾隆年间所立《劝人种痘碑》。寺院正门是方形千佛廊院，院子周围环立廊柱，此处是举行传召仪式的主要场所。东侧为觉康主殿，殿外东、南、北侧分置佛堂和转经暗廊，藏语称“廊阔”（nang-vkhor），即内转经道，这种样式是印度古代佛寺的形制，也是藏传佛教转经仪式的最初形式。主殿建筑呈方形，柱头方斗的设置、梁架中大雀替的处理手法和门楣上檐木刻半瓦当的形象都有明显的汉地早期建筑的痕迹，藏语称之为 rgya-phibs，并作为“宫殿屋顶”一词遗留在语言中。东侧底层中央为释迦殿，中央佛龛中供奉文成公主从长安带到拉萨的释迦金铜像。在大殿初檐及重檐间排列着一百零八身雄狮伏兽和人面狮身木雕（彩图 1－1－7　大昭寺吐蕃时期木作），这是我国古代木建筑中罕见的承檐装饰，源自印度的早期寺院装饰。㉘

觉康主殿释迦牟尼佛据说是文成公主由长安带到拉萨的（彩图 1－1－8　大昭寺释迦牟尼佛像），最初安放在小昭寺，藏文文献认为大昭寺主殿最初供奉的彩塑主尊是阿閦佛，赤尊公主从尼婆罗带来的不动金刚供奉在南大殿。㉙ 金城公主进藏后将文成公主带来的释迦牟尼像从小昭寺请到了大昭寺，此后释迦牟尼像就成为大昭寺的主尊。实际上，大昭寺主尊的变换、汉人公主带来的佛像逐渐成为整个藏区最为灵验的“觉沃”像的事实本身，反映了汉藏民族之间的深层交往，就如同我们将在后面论述的北京北海的喇嘛塔。自此，大昭寺与文成公主的关系更为密切，文献与传说交织，形成藏族文化独特的公主情结。藏文史书《巴协》一段极富感情的记载让我们看到远嫁吐蕃的公主的寂寞和藏人的宽厚：

㉕大昭寺初建于吐蕃王朝的松赞干布时期，如《噶迥寺建寺碑》记：“圣神赞普先祖赤松赞之世，始行圆觉正法，建逻些大昭寺及诸神殿。”（vphrul gyi lha btsan po/myes/khri srong brtsan gyi ring la//sangs rgyas kyi chos mdzad de//ra savi gtsug lag khang las stsogs pa brtsigs shing）王尧编著《吐蕃金石录》，文物出版社，1982 年，第 153 页。大昭寺后经 13—19 世纪不断的扩建，逐渐形成完整的寺院建筑群。寺院约在公元 647 年建成。822 年，唐蕃在拉萨会盟，823 年在大昭寺门前立《唐蕃会盟碑》。838 年朗达玛赞普灭佛，大昭寺沦为屠宰场。11 世纪初，来自阿里的译师桑噶·帕巴西饶第一次对释迦殿进行扩建。1167 年前后，山南达布地方活佛楚臣宁布增建佛殿周围的回廊，并维修壁画。13 世纪初，拉萨公堂寺僧人在主殿周围新建飞檐。13 世纪萨迦派统治西藏期间扩建大昭寺，新建大门及护法神殿，塑造赞普和王妃像，在主殿第三层建造神殿并加盖金顶。15 世纪，乃东王扎巴坚赞受宗喀巴之托，在释迦殿内院加盖屋顶。1642 年，五世达赖用三十年的时间大规模改造扩建大昭寺，新建正门，增建金顶飞檐和四角神殿，至 18 世纪七世达赖以后仍有修缮。

㉖大昭寺上殿由“赤尊更自尼地召来精巧工匠续为修造之，斯时汉妃亦自汉地召来木工及塑匠甚多，修建小昭寺”（devi vphro la khri btsun gyis bal povi yul nas rig byed la mkhas pavi bzo bo mang po bos nas steng khang bzhengs so/de dang dus mnyam du rgya mo bzas kyang rgya yul nas shing bzo bo dang/lha bzo ba mang po bos nas）。《西藏王统记》刘立千译本第 85 页，藏文本第 143 页。

㉗“尼婆罗塑匠，造有十一面观音菩萨眷属像，如世间自在、圣观音、颦眉佛母、度母、摩利支天、妙音女、甘露旋、吉祥马头金刚。”（de nas bal povi lha bzos vkhor rnams bzhengs pa ni/vjig rten dbang phyug dang/khar sa pa ni dang/khro gnyer can dang/sgrol ma dang/vod zer can dang/dbyangs can ma dang/bdud rtsi vkhyil pa dang/dpal rta mgrin rnams bzhengs so/）《西藏王统记》藏文本第 139—140 页。观音及其眷属的造像安排样式值得探讨。此尊观音造像供奉布达拉宫圣观音殿，藏语称为帕巴拉康（vphags-pa-lha-khang），为吐蕃时期的佛殿，面积 48 平方米，回字形殿堂，殿门悬挂清同治皇帝书“福田妙果”匾额，殿内三壁供奉佛像。传说红山是观音菩萨的魂山，形如大象卧槽，如在此山修建观音殿，观音化身的松赞干布住在这里，雪域大地可幸福长久。此殿主供佛是松赞干布的修习本尊观音檀香木雕像，高 0.93 米，为吐蕃旃檀四自在观音之一，是赞普从尼泊尔迎请来的，在吐蕃赞普朗达玛灭法时，雕像曾被搬到拉萨北边的帕邦卡山，又移到小昭寺，公元 1618 年，拉萨贵族为了感谢蒙古军队的帮助，将此像献给蒙古首领洪台吉。1645 年，蒙古首领固始汗的王后又将雕像献给五世达赖。

㉘宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年，第 1—20 页。

㉙维塔利提到的藏文文献有《广本德乌教法史》第 288 页，《娘氏宗教源流》第 246 页，《祖孙三法王传》第 134 页，《贤者喜宴》第 235 页。Roberto Vitali: *Early Temples of Central Tibet*, Serindia Publications, 1990, p. 78.　我们从《贤者喜宴》检出“中央为阿閦佛”、“南殿为不动金刚”的句子（dbus na mi vkhrugs pa skyabs spyin bzhugs par gzigs/gtsang khang lho ma na jo bo mi bskyod rdo rje la . . . ）。

公主因王子落马而死要嫁老国王，心中悲苦，白天弹奏琵琶，夜晚吹奏笛子唱道：

印度国土虽有圣法，
但是途径尼泊尔太酷热，
想到这些心悲伤；
汉地家乡虽有星算学，
但是家乡归途太遥远，
想到这些心悲伤；
吐蕃中心虽然有国王，
但是大臣为人太凶恶，
吐蕃的大臣罪孽大。

国王要公主带上礼物返回家乡，公主还是留了下来。“过了一段时间，公主说：‘我要看奶奶公主的供养处金释迦牟尼佛像。’便到小昭寺去，向每尊佛像献了供养。因为释迦牟尼佛像已经不在小昭寺里，所以没找着。然后，她又来到大昭寺，先给诸佛像上供养，再找释迦牟尼佛像，也未找见。公主说：‘书上说大昭寺共有五间内佛堂。如今只看到四间，肯定还有一间隐蔽的内佛堂。’于是便在殿内墙壁上到处敲击，敲到其中一处向内凹入墙壁的上门槛的下部时，墙上出现了裂缝。挖去泥皮，发现一门，打开门，果然看见内藏释迦牟尼金佛像。金城公主大喜说：‘要为祖奶奶文成公主的佛像举行现面典礼。’马上摆献了盛大的供养。”㉚

从造像风格分析，大昭寺释迦牟尼金铜佛由于后代寺院的重修和多次的彩妆及配饰，已经无法找到早期作品的痕迹，而佛像的象征意义远比其艺术史价值重要。

大昭寺一、二层楼的各个佛殿都绘有大量壁画。《贤者喜宴》记载说，很多壁画为尼泊尔艺术家补绘，甚至松赞干布也参与了绘画。除了东佛殿的自显卡萨巴尼观世音菩萨壁画得以保存至今，其他壁画都已荡然无存。尼泊尔艺术家后来为这铺自显卡萨巴尼观世音菩萨壁画增画了白色马头明王、度母和吉祥天女等壁画。㉛ 书中还详细描述了当时在一层绘制的，现已消失的壁画。㉜

大昭寺建于公元7世纪，此一时期的尼泊尔纽瓦尔艺术风格的特征并不明晰，因作为纽瓦尔艺术源头的东印度波罗风格尚未兴起，所谓尼泊尔的影响可以看作是后笈多的影响。近几年考古工作者维修大昭寺时陆续发现了一些早期壁画，如大昭寺新近剥出的壁画《库藏神》（彩图 1－1－9　大昭寺早期壁画）。它创作于9世纪前后，库藏神题材在藏传佛教壁画中极为罕见，或许是布禄金刚最早的源头，从中可见浓郁的敦煌成分：头冠为三层三叶冠，虽有手镯臂钏，但佩戴数珠为写实的汉式，游戏坐于须弥座。人物造型短拙，可与榆林窟第15窟库藏神进行比较，从中可以看到，即使是吐蕃腹地的作品，与敦煌等地的壁画亦有图像学的渊源。

觉康主殿第二层东北隅底层墙柱间壁画《大日如来五方佛》（彩图 1－1－10　大昭寺早期壁画五方佛）及《六臂观音(?)》，其造像样式与藏区东部发现的石刻风格相仿，但壁画的年代比摩崖石刻晚一些。该《大日如来》主尊右手当胸，似作说法印，左手结禅定印。简洁的三叶式头冠、高发髻，项链、臂钏、手镯已见典型的波罗风格，但仰莲及单茎莲花支撑的莲座、两侧的对狮，依然是早期样式。主尊右上当为红色的阿弥陀佛，但身色已变化不清；右下为绿色的不空成就佛，手印不清，屈左膝作游戏坐。主尊左上为蓝色的不动佛或曰阿閦佛，与不动佛传统上作触地印不同，此佛右手于右膝上结手印，左手当胸持莲花；左下是黄色的宝生佛，手印（慈悲印）不明。整个画面分为三部分框式构图，上方三佛为三色金刚持佛，中央为大日如来五方佛，下方一层为供养菩萨，值得高度重视的是最下方漫漶不清的占据大方格的人物，有头身光，其国王游戏坐姿与布达拉宫法王洞赞普

㉚《巴协》，汉文本第3—4页；藏文本第86—87页。藏文原文：... rgya gar yul na dam pavi chos gdog [bdog] de bal yul tshad pa che/de la bsam nas bsam thag [sems thang] chad/rgya nag yul na ju zhag gi spyad yod de/pha yul shul thag ring/de la bsam nas bsam thag [sems thang] chad/bod yul dbus na rje rgyal gyi mi yod de/blon po gdug pa che/bod kyi blon po sdig po che zer zhing glu len/... phis ong jo na re ngvi ne ne mo kong bcovi mchod gnas/gser gyi lha shvakya mu ne zhal bltavo zer nas/rgal [rgya] stag ra mo che na lha mi bzhugs nas/de kun tu mchod pa re byed cing btsal yang ma rnyed nas/ra savi lha khang du mchod pa byed pas/tsang [gtsang] khang sgo bzhi las med nas vdi na tsang khang gcig sbas yod par nges zhes/glo vbur gyi ya lad kyi vog tu brdungs pas/ser kha byung de skos nas sgo phye ba dang/gser gyi lha shvakya mu ne sbas pa mthong nas ne ne movi lha lo zhal ston cig gsol zer nas mchod pa gtsugs [btsugs]

㉛在南面的墙壁上还有一铺卡萨巴尼观世音菩萨壁画，传统上将这铺壁画称之为文殊格雍。这铺壁画不是大昭寺修建时所绘。当时，文成公主想拆毁绘有佛像的墙壁，于是将文殊菩萨请到了一边。因此，“格雍”意为“请到一边”。黎吉生对“格雍”一词还有另一种不同的解释，参见黎吉生《拉萨“圣殿”大昭寺》，《西藏艺术论集》，1977年，第170页（H. E. Richardson:“The Jo-khang ‘Cathedral’ of Lhasa,” in A. Macdonald, Y. Imaeda eds.: *Essais sur lvArt du Tibet*, Paris, 1977, pp. 157－188）。关于文成公主之事，参见《夏格巴目录》第57页，注释49。

㉜《贤者喜宴》，藏文本第239页。

造像完全相同。其次，眷属菩萨与丹玛扎造像中的八大菩萨以及敦煌绢画《不空羂索观音》中的坐姿眷属有继承关系，但其三叶冠与敦煌绢画及藏东石刻头冠式样略有差异，为早期波罗式样，甚至与榆林窟西夏菩萨的头冠完全相同。必须提及的是，《大日如来五方佛》佛菩萨身侧皆可见藏文榜题。《六臂观音》的构图与丹玛扎极为相似，只是后者将下方五供神的位置改为题记。菩萨造像为早期样式，三叶头冠与《大日如来》完全相同。菩萨跏趺坐于仰莲座，右上臂上举，手印不明；右中臂手似持弓，右下臂（主臂）手作与愿印。左上臂手持箭，左中臂手持花蕊，左下臂当左胸持莲花。《西藏文化大图集》公布的大昭寺剥离壁画《观音（?）》（彩图 1－1－11 大昭寺早期壁画观音），从三叶头冠样式分析，与前一幅作品相似，但两侧的并脚胁侍菩萨似乎又将作品时代推迟到11世纪。作品已是完全的波罗风格：极富韵律的曲线构图极为夸张，极窄的犊鼻短裤、红色透明的裙子、颀长的手臂，完整的臂钏、手镯和项链，都是典型的波罗元素；与后期作品唯一的区别是背龛样式，这里没有看到狮羊。

必须注意的是，大昭寺——主要是建筑样式和木结构雕刻等——所反映的印度及汉地的影响属于吐蕃佛教艺术的早期阶段，大约在7世纪中叶。然而，现存的吐蕃艺术的年代大都在8世纪末至9世纪，他们与吐蕃前期的艺术之间并无十分紧密的风格联系。所谓吐蕃时期印度艺术的影响，大致局限在这一时间范围之内。

值得注意的是，我们现今无法了解大昭寺最初的佛殿布局，学者所根据的藏文文献对寺院殿堂配制的复原都是后期的文献，如《贤者喜宴》等，很多人并没有关注这一点。大昭寺主体建筑分为南北两院，可证寺院建筑本身是按照南北结构的，与同时期的桑耶寺建筑样式相仿，都在模仿印度超岩寺。但大昭寺大门朝向西方令人不解，殿前的《唐蕃会盟碑》说明初建时即有朝西的寺门，或许是为了与紧邻的布达拉宫形成呼应。从寺院平面图及文献记载的东壁主尊阿闳佛来看，寺院最初仍安置五方佛，否则孤独的阿闳佛与两侧眷属不能形成图像关系。因为西门作为主大门之后，东壁变成了主壁，方位的"错位"造成了突兀的阿闳佛主尊，我们不能就此断定吐蕃时期有作为单体如来出现的阿闳佛信仰，因为在藏区其他寺院的殿堂配置中很难找到单以阿闳佛为主殿主尊的例证，希望这一判断是正确的。[33]

三、昌珠寺五方佛与吐蕃自于阗迎请八大菩萨的记载

昌珠寺位于西藏山南地区的乃东县，是吐蕃时期建造的佛教寺院之一。《贤者喜宴》将吐蕃划分为"五茹(ru)"，[34]昌珠寺位于"腰茹"(g. yo-ru)的中心，此茹是吐蕃王室赖以兴起的祖地。作为此茹的中心寺院，其造像体系与殿堂布局对了解吐蕃密教、探讨吐蕃时期的佛教图像学都有重要的意义。

昌珠寺主殿卫载乌玛殿(dbus-rtse dbu-ma)现存三尊圆雕坐像残段（图1 昌珠寺石佛），头部及双臂皆不存，胸臂健硕，石像圆雕取形，然后浅刻线錾出衣纹，像身隐约可见佛装样式，像下有石基座，前面应线刻动物，或为五方佛相应的坐骑。雕刻手法粗放，石质与桑耶寺门前所立石像相似，造像手法与9世纪前后汉藏边境地区石造五方佛大致相同。此外，昌珠寺护法神殿(mgon-khang)大黑天神脚边有一些古代石雕的残肢，都是姿态各异的上肢残段，或可以由此复原五方佛各自不同的手印。[35]



图1
昌珠寺石佛

至于昌珠寺五方佛，藏文史书有重要的史料。《贤者喜宴》

[33] 参看2007年四川大学杨清凡的博士论文《藏传佛教阿闳佛图像及其相关问题研究（7—15世纪）》对此的讨论。
[34] 《贤者喜宴》(*mkhas-pavi-dgav-ston*)有关吐蕃划分五茹的记载，参看藏文本第三部分前两节，第105—149页。
[35] Per K. Sorensen and Guntram Hazod in Cooperation with Tsering Gyalbo, *Thundering Falcon: An Inquiry into the History and Cult of Khra-vbrug Tibetvs First Buddhist Temple*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Wien, 2005, p. 125, figs. 43－44.

记载，腰茹吉祥普悯寺内供奉的佛像是松赞干布由索塘贡布日山（bzo-thang mgon-po-ri）迎请的五方佛石像（rgyal-ba rigs-lngavi-rdo-sku），其中的菩萨像是李域的艺术家按照于阗样式雕刻的！[36] 以上说法在《昌珠寺胜迹指南》（khra vbrug gnas bshad：dpal mi vgyur lhun gyi grub pavi gaṇ dho la gsum gyi nang tshang. yo ru khra vbrug gtsug lag khang gi gnas bshad dad pavi sgovi byed）[37]中得到了更详尽的描述，昌珠寺殿堂建成之后，法王松赞干布得到授记，要迎请索塘贡布日山供奉的得到释迦牟尼加持的五方石佛：

当法王和部从前往贡布日山寻访佛像时，发现了环绕在光晕中的自生五方如来像。法王对诸尊佛像多次顶礼膜拜后，大日如来、阿弥陀佛和宝生佛逐渐显现于清净光芒中，异常明亮。另外两尊，不动如来和不空成就如来显现不甚清晰且光芒较弱。法王思忖："这前三尊如来应当是法王我依怙的圣缘，另外两尊应是建造寺院的依止。三尊圣缘如来非我一人移走，当用车驾请至殿堂，如此说了。"是夜，曼妙的音乐和芬芳的香气充满了十方净空，诸尊如来已自行入住殿堂，完全没有必要众人运送，法王于是大为欢喜。王询问尼婆罗塑匠和尚言："法王我的诸尊佛像是否令人惊异，具足圆满？"和尚答曰："回禀我主，石像妙绝异常，圆满无双。"如此，法王又宣示道："于吾、吾子、吾孙之世，对此五方诸尊的尊崇，不得有任何的变易。将来若因业障以混浊幻景看视诸尊，云佛尊不过是石质的自生雕像，实际上是一些小石块。因此，要清晰雕刻出手足和面庞。"

于是，尼婆罗和尚塑匠将石像不清晰之处雕刻清楚……寺中安置的三尊像，用阎浮提（Jambudvipa）的各江河的其中金水作为供品，其左右各立狮子座、孔雀座和宝马座。[38]

这本寺院指南还记载了从于阗迎请八大菩萨的情形：

"雕像的眷属应该安置哪些？"法王刚这样想，虚空之上天神及十方菩萨再次以一种声音答道："汝等雕像眷属的'八近侍菩萨弟子'、杰尊度母、忿怒金刚手等以前是光护佛（Kāśyapa）呈献的眷属，现在安放在印度李域的姜若牧波。迎请诸神菩萨作为汝等雕像的眷属吧！在此世间没有比这些雕像更神奇的，迎请眷属我们要为你们助一臂之力。"法王闻此感到无比的满足。于是召集臣下和百姓，说："昨夜王我得到天神授记，雕像的眷属现在供奉在印度李域的姜若牧波。因此，我必须去那里然后护卫圣像到我们这里，汝等最好准备军阵！"随即有一百八十万人军阵和无数神通变幻勇士的军队赶到了李域，李域王异常惊恐："据说此王松赞干布是十一面观世音的化身，但看来更像一位邪恶君王。即使我与他毫发无损，为什么他要派大军攻打我国？"法王回答说："为了在雪域周边蛮荒之地传播圣法，王我已建造一百零八座殿堂。在这些殿堂要供奉的主佛像中，腰茹昌珠寺圣像是从索塘贡布日山迎请，此后王我得到天神授记，说诸尊由男女菩萨组成的眷属应从李域的姜若牧波迎请！正是这个缘故我来到此地，王我要你给我男女菩萨眷属。如果你交出，汝等臣民会有大喜乐；如若不交，王我不能如愿，我的军队将摧毁李域，甚至你们国家的名字也不存在了，汝等君臣也要被王我掳走。"李域王回禀说："凭功德和实力我都不能和吐蕃王相比，请求给我留下文殊法界作为我尊崇祭拜的圣像，其他的圣物我可以呈献给大王。"

[36]《贤者喜宴》记载："昌珠寺净殿（主殿）三尊主佛像是由索塘贡布日山请回的自生石像，后由匠人雕刻使之凸显，据说雕刻出的石粉成为舍利。菩萨眷属与菩萨像是李域神变匠人按照李域样式雕刻的，像身镶嵌珠宝装饰。菩萨像皆具足由尼婆罗而来，文殊法音语力菩萨此后留在尼婆罗，此处菩萨中供养了自生石像。此后一次安放夜叉塑匠所造大日如来、金刚萨埵、阿弥陀佛、宝生佛和不空成就佛像，其中装藏了八、七、六、五、四藏斗金。"（gtso bog sum ni rdo sku rang byung zo dang gong po ri nas spyan drang pa slar bzo pos rnam pa dod par brkos pas rdo phye rnams ring bsrel du song skad/vkhor sems dpav rnams li yul gyi sprul pavi bzo pos li las lugs su blug pa rin po chevi phra can bal yul nas zhabs kyis byon/vjam dpal chos dbyings gsung dbang bal yul du bzhugs pavi tshab rdo sku rang byung zhig byon/gser bre brgyad/bdun/drug lnga/bzhi rnams la gnod sbyin gyi bzo pos blug ste rim par rnam snang/rdor sems/rin vbyung/snang mthav/don grub rnams cha lugs mi vdra bar bzhengs te）藏文版第227—228页。

[37]Per K. Sørensen and Guntram Hazod in Cooperation with Tsering Gyalbo，*Thundering Falcon: An Inquiry into the History and Cult of Khra-vbrug Tibetvs First Buddhist Temple*. 有关手册的说明，参看该书第6页，原文影印件见第337—353页。四川大学杨清凡的博士论文《藏传佛教阿閦佛图像及其相关问题研究（7—15世纪）》（第20—21页）对此亦有讨论。

[38]Per K. Sørensen and Guntram Hazod in Cooperation with Tsering Gyalbo，*Thundering Falcon: An Inquiry into the History and Cult of Khra-vbrug Tibetvs First Buddhist Temple*，pp. 61－62，原文 pp. 340－341：rgyal po vkhor bcas mgon po ri la gzigs su byon pas/rgyal ba rigs lngavi rdo sku rang byonvi vkhyil ler bzhugs vdug pa la/der rgyal pos phyag mchod mang po mdzad pas/rnam par snang mdzad dang/snang ba mthav yas/rin chen vbyung ldan sku gsum po vod gsal zhing/bkrag che bar byung zhing/mi bskyod pa dang/don vgrub gnyis sku yang cung zad mi gsal zhing/vod kyang chung bas rgyal povi thugs dgongs la//sku gsum po vdi ngavi rten skal du vdug/gzhan gnyis ni gnas vdivi rten du bzhugs vdra snyam cing/da ngavi rten skal sku gsum po vdi khur bas ni me thag/shing rta sogs kyi gdan vdren dgos dgongs pas/devi nub (9b) mo rol movi sgra dang spos kyi dri ngad phyogs kun tu khyab cing spyan vdren ma dgos par lha khang nang na sems ba vdug pas/rgyal po thugs shin tu dgyes shing/bal povi lha bzo ha shang vkhri ba la/ngavi rten gtso rnams ngo mtshar chevam/mtshad ldan nam/gsungs pas/bal pos ngo mtshar shin tu che/cha tsham kyang ldan lags zhus pas/rgyal pos von kyang nged dang dbon sras kyi ring la dang gus la vgyur ldog ma mchis kyang/ma vong pa n alas snang ma dag bavi snang ngor rdo sku rang byong yod zer tsha na/rdovi vbi vib vdug zer pas/

法王大喜称善。[39]

有关昌珠寺的历史，在传为阿底峡发掘的伏藏《柱间史》中亦有详尽的记载。该书首先讲述昌珠寺(khra-vbrug)寺名的由来：由苯教巫师的两个儿子变成的鹞鹰(khra)杀死五头龙妖(klu-bdud-sbrul-mgo-lnga-pa)，填平龙血染红的湖，“赞普松赞干布在填平的湖上建造了一座五顶宝塔，并在塔中安放了五种珍宝天然形成的五佛与五佛母十尊塑像，还安放了三种珍宝天然形成的密宗事部三怙主的造像”[40]。《贤者喜宴》特别记载法王松赞干布及其部从在昌珠寺一座有五个尖顶的塔前遇到一个形如贯休罗汉的比丘，这很容易让我们想到昌珠寺铜钟上镌刻的负责监造的唐汉地比丘仁钦，[41]以及《昌珠寺胜迹指南》提到的和尚塑匠(ha-shang-lha-bzo-pa)。此外，虽然后代的壁画表现这个场景时绘画五个并排的佛塔，桑耶寺附近五座石塔也被认为是西藏最早的佛塔[42]，但著作于16世纪的这部著名史书提到“五顶佛塔”时，藏文写作mchod-rten-rtse-lnga，[43]构词方式如同藏语“五台山”ri-bo-rtse-lnga，具有五个尖顶的一座塔，显然这就是明以后出现在北京等地的金刚宝座塔，与当时流传的五方佛信仰可互相印证，所以《柱间史》记载五方佛塔中安置五方佛双身像(yab-yum)。藏区腹地现今没有见到金刚宝座塔的实际建筑样式，《贤者喜宴》的记载说明吐蕃时期与五方佛信仰相匹配，藏地早期寺院或许建造过这种样式。

与昌珠寺相关的史料对解决吐蕃时期的密教，尤其是五方佛和八大菩萨图像的传播有十分重要的意义，如对以上文献加以分析，可以得出如下认识：

首先，昌珠寺是吐蕃时期最早的佛教寺庙，不同时期的藏文文献都提到寺院建有五顶佛塔(金刚宝座塔)，供奉五方佛，是早期吐蕃密教的最初样式。佛像得之于索塘贡布日山，这里有关五方佛的来源缺乏一个环节：西藏民间有佛教四大圣山之称，分别是泽当(rtsed-thang 即索塘 bzo-thang 的变化名称)的贡布日，桑耶的哈比日(ha-pe-ri)，拉萨的嘉布日(药王山 lcags-po-ri)和玛布日(红山 dmar-po-ri)，实际上也是省却中央大日如来的五方佛布局，分布在吐蕃王室赖以兴起的雅隆江口和拉萨河谷，腰茹的昌珠寺或许是五方佛的中心。

其二，八大菩萨最初是作为大日如来为首的五方佛的眷属，是从李域一带传入吐蕃的，所谓“李域姜若牧波”(li-yul-lcang-ra-smug-po)即“紫红柳”，具有明显的地域特征。藏文史书这些确凿的描述，为我们提供了敦煌及汉藏边界地区藏传风格的八大菩萨图像传播的重要线索。

吐蕃时期艺术是根植于本土的现实主义风格而发展起来的，典型例证就是历史人物的造像，如法王洞的彩塑。其中的外来影响表现在三个主要方面，且三种影响的成分互相交织：首先是来自汉地的影响，突出的表现就是藏区东部留存的8—9世纪有关大日如来和八大菩萨的系列摩崖造像，这些造像中掺杂了中亚化的印度波罗成分，但这些艺术成分并非直接来自藏区

[39] Per K. Sørensen and Guntram Hazod in Cooperation with Tsering Gyalbo, *Thundering Falcon: An Inquiry into the History and Cult of Khra-vbrug Tibetvs First Buddhist Temple*, pp. 62－63，原文 pp. 342－344. rgyal po de mtshar dpag tu med pa bskyed nas/da ngvi rten gtso rnams shin tu legs pa byung/lhavi vkhor rnams ltar dgod snyam byunr ba dang/slar yang phyogs bcuvi rgyal ba sras bcas gyis mgrin gcig tu khyad gyi lhavi vkhor rnams rgya gar li yul lcang ra smug po na sngar sangs rgyas vod srung gis rab gnas mngav gsol mdzad bavi nye sras brgyad/rje btsun sgrol ma/khro bo dang bcas pa bzhugs yod/de rnams khyed kyi lhavi vkhor bug dan drongs shig/vdzam buvi gling na rten de las ram tshar che ba med/nged rnams kyis kyang grogs byed/(11a) gsung pa nam khab nas sgra bsgrasgs pas/nang par rgyal po thugs shin tu m nyes te/blon vbangs rnams bsdus nas/mdang nub lha vkhor rnams rgya gar li yul lcang ra smug po na bzhugs yod pavi lung bstan byung pas/de gdan vdren du vgro dgos pas khyod rnams dmag dpung sogs la grab gyis gsungs nas de ma thag dmag vbum phrag bco brgyad dang/bzhan yang sbrul pavi dmag tshogs dpag tu med pa dang bcas pa li yul du byon pas/li yul rgyal po skrag nas rgyal po srong btsan sgam po de thugs rje chen povi sbrul pa yin zer navng/sdigs rgyal zhig yin pa vdra/ngas khong la gnod pa ci yang ma byas rung/ngavi yul du (11b) damg mi vdi tsam vdren phal ci yin zer bas/chos rgyal gyis nges mthav khob bod kyi yul du dam pavi chos dar zhing rgyas bavi phyir du/gtsug lag khang brgya rtsa brgyad bzhengs bar dam bcas pavi nang tshan/khyad par g. yo ru khra vbrug gi gtsug lag khang bzhengs pavi rten gtso rnams zo thang mgon po ri nas spyan drangs pa zinc in/devi vkhor sems dpav sems ma rnams li yul lcang ra smug po nas gdan drengs shig zer bavi lung bstan byung bas/devi phyi vong pa yin pas khyed kyi sems dpav sems mavi sku vdi rnams nga la phul zhin/de ltar phul na khyed kyi mngav vbangs rnams kyang bde ba dang ldan no/ma phul na ngavi bsam pa mi rdzogs pas (12a)//li yul vdam bcam mad bar dmag gas bcams nas rten rnams rang dbang mad par das sphyan vjam dpal dhramdhrutu ngvi phyag mchod vbul bavi rten du zhu/gzhan rnams thams cad khyed la vbul lo zhus pas/chos rgyal thugs shin tu dgyes nas legs so zhes gsungs nas//

[40] devi steng du rgyal po chen po srong btsan sgam pos mchos rten rtse lnga pa cig bzhengs/devi nang du rin po che sna lnga la rang byon du grub pavi rgyal ba rigs lnga yab yum bcu bzhugs/见 *bkav vchems ka khol ma*(《柱间史》)，甘肃民族出版社，1989年，第298页。

[41] 昌珠寺钟“施主为王妃菩提氏，并由唐廷汉比丘大宝监铸”。(yon bdag jo mo byang chub kyis/bgyis nas mkhyen pho rgyavi dge slong rin chen gyis blugs so)《吐蕃金石录》，第191页。《柱间史》同样记载了松赞干布在五顶宝塔边上遇到一位衣衫褴褛的尊者。*bkav vchems ka khol ma*，第299页。

[42] 从桑耶渡口至桑耶寺之间有天然石塔五座，藏人认为这是西藏最早最灵验的佛塔，信徒经过该处要添玛尼石，所谓为来世建造房子。

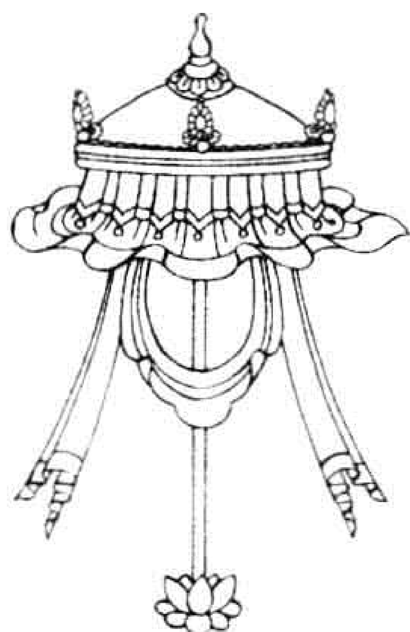
[43] “次日，王与侍从来到昌珠寺外五尖顶塔附近，看到一位身着比丘装束的僧人，大脑袋，凸出的前额……”(sang nyin rgyal po vkhor bcas phyi rol tub yon pa dang mchod rten rtse lngavi vgram na dge slong gi cha byad can mgo bo che ba dpral ba vbur ba sna nyag zhing mig tshag pa . . .)藏文版《贤者喜宴》，上册第229页。佛塔是密教咒师(sngags-pa)为降伏龙(klu)而建，应是西藏最早的佛塔。同书第228页。

腹地，而是传自丝路敦煌。随着两位公主和众多汉人工匠的入藏，卫藏地区的早期作品仍可见汉地影响。其次是由工匠传入[44]，作为早期印度波罗艺术代表的尼泊尔风格的影响，这种影响主要表现为莲花手观音造像，造像年代在8世纪以后，比较确定的如拉萨查拉鲁普石窟圣观音（莲花手观音）石刻，缘此造像可以将吐蕃时期的观音信仰联系起来。第三是来自中亚、于阗、粟特的影响，这种影响又与吐蕃人由中亚引入西域敦煌的早期波罗风格以及敦煌等地的汉地风格相互交织，进入敦煌以后形成本书命名的“敦煌吐蕃波罗样式”，这一风格是藏区东部所谓汉地影响的主要成分。

[44] 如《西藏王统记》(*rgyal-rab-gsal-bavi-me-long*)第14章“修建镇边、重镇等庙和神变殿堂及小昭寺”(mthav vdus yang vdul gyi lha khang dang vphrul snang ra mo che rnams legs par bzhengs pavi skor)多次提到尼泊尔工匠(bal-povi-lha-bzo-ba)。

第二节

汉藏边境菩萨造像与汉藏艺术交流



一、汉藏边境摩崖石刻造像

遗存至今的吐蕃时期的艺术作品，除了布达拉宫法王洞赞普君臣塑像和山南吉如拉康八大菩萨彩塑外，卫藏地区留存的作品并不多见。以八大菩萨造像为题材的作品更多地集中在汉藏交界地带，沿唐蕃古道川藏和青藏线分布，并有相应的汉藏文文献作为断代的证据。

现在我们逐个对这些遗址进行分析。

1. 查拉姆

查拉姆（“神女岩”brag-lha-mo，当地译音“照阿拉姆”）摩崖石刻位于四川邓柯（ldan-khog，意为石渠），是路边一面陡峭矗立的崖壁，造像位于崖壁下方，为非常清晰的流畅线刻（图 1 四川邓柯查拉姆摩崖石刻）。当地藏人称之为“长寿三尊”（tshe-lha-rnam-gsum glang-rong-nang），认定主尊是无量寿佛。这与川藏边境很多大日如来被看作无量寿佛的情形相同。[①]阿梅·海勒（Amy Heller）从其样式判定为大日如来。崖壁共有三尊造像和与之联系的三处古藏文题记，面积约有 1.5 平方米。主尊大日如来戴长三叶冠，饰耳珰、项链、臂钏和手镯，头光为精致的火焰纹，有身光；似袒右臂，跏趺坐，禅定印，下肢以细线勾勒贴体的裙裤。单茎莲花支撑仰覆莲座，仰莲宽大，为早期样式。莲茎两侧为造型类似狗的狮子，与后面述及的丹玛扎造像样式相似，莲座狮子是此像被判定为大日如来而非无量寿佛的重要依据。右侧胁侍裸上身，高冠有化佛（弥勒佛），火焰纹头光，饰耳珰、臂钏、手镯等。右手当胸持莲花，据此判定为莲花手观音，左手垂下作与愿印，但手长不及膝，盖非波罗样式。下肢较细，横刻的曲线表现的是敦煌菩萨的衣裤样式，并有飘下的饰带，莲座亦为大仰覆莲座，与敦煌绢画《金刚手菩萨》的完全相同。主尊左侧菩萨下方已漫漶不清。右侧胁侍莲花手观音身右藏文题记共七行，云：“菩萨赞普赤松德赞之世，积大功德；拓展圣冕之权势远播四境十方，弘扬佛法，设立译场，所译大乘经典渊博宏福，如弥药王等得入解脱之道者，逾百千人。广建寺庙……敬奉供养者臣民……缘觉之正法……皈依大乘，将长寿永生，久住人

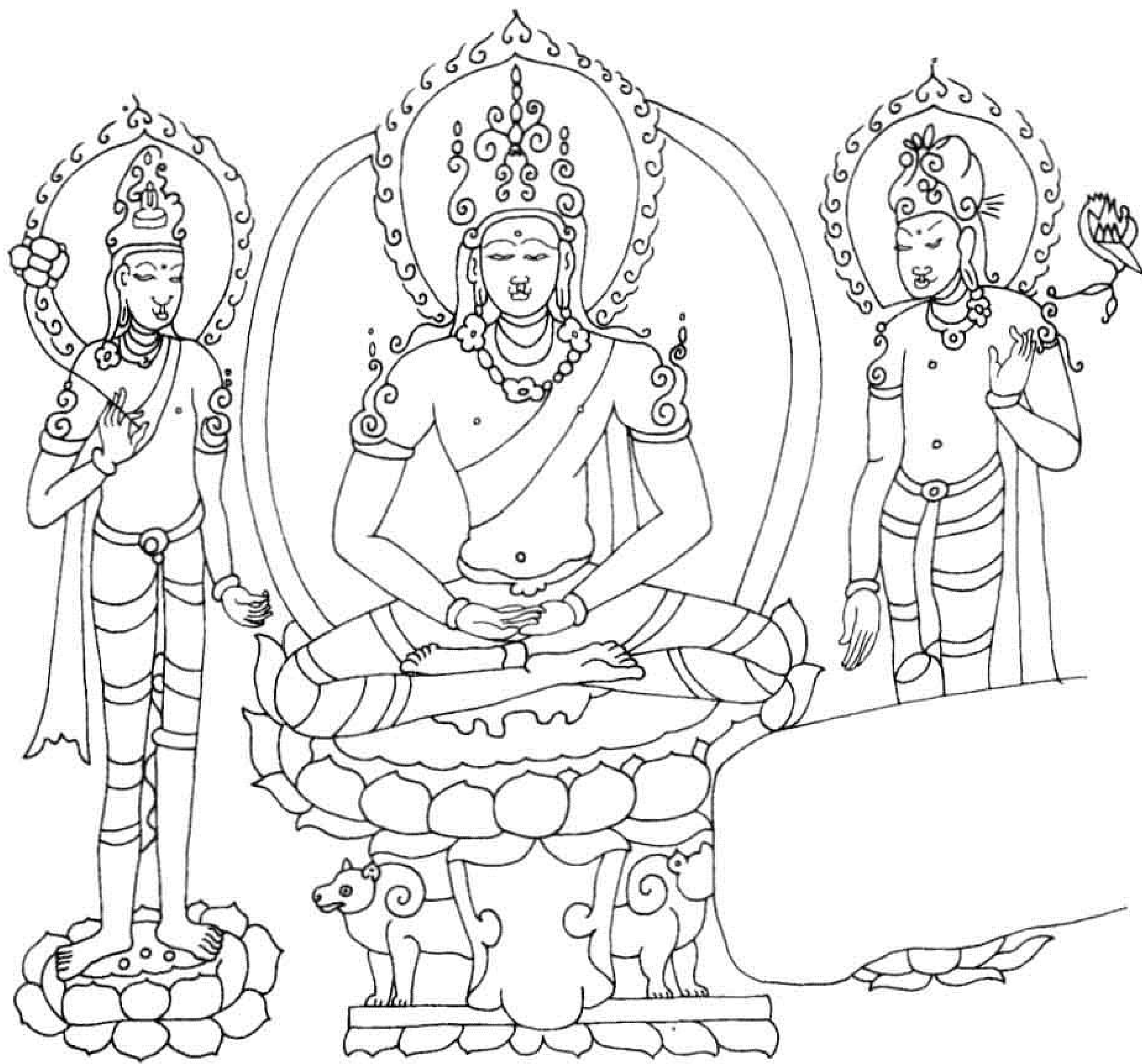


图 1
四川邓柯查拉姆摩崖石刻

①如本章后面讨论的仁达大日如来造像，同样被当地人认为是无量寿佛或弥勒。

间。”[2]造像下方题记漫漶不可卒读。据题记中“赤松德赞”名号可知造像雕刻于公元8世纪后半叶。下方有竖书汉文题记，“杨□杨二造佛也”，另有汉文的“杨”字。这种藏汉文书写格式与榆林窟第25窟的T字形榜题相同，为典型的吐蕃样式。汉字“佛”写作“仏”，此种写法亦流行于隋唐。造像温柔敦厚的审美意蕴，莲座的样式，与敦煌菩萨造像风格的相似，以及察雅仁达造像同时提到有黄姓汉人参与其中，使我们有理由相信该像出自汉人之手。此外，由汉人所绘的敦煌风格的大日如来造像为此类图像在敦煌与汉藏边境之间的传播确定了一个关联点。题记中出现了“弥药座主”(me-nyag-khri-rgyal)是mi-nyag一词现今最早见诸9世纪碑铭文献的例证，以往文献多为年代不能确定的伏藏如《玛尼宝训》等，或者是13世纪或14世纪以后的文献如《贤者喜宴》、《红史》等。[3] 藏文文献记载弥药是在汉人统治之下，最值得注意的是，《贤者喜宴》提到松赞干布在康区建造寺院时用弥药人作为监工！这与题记中提到弥药王的记载能相互印证。[4] 查拉姆造像出现的“弥药王”和雕凿佛像的汉人，为吐蕃时期藏汉交界地带民族关系及艺术风格交流以及理解此后西夏艺术中的藏传风格渊源提供了有力的证据。按照藏文史籍对弥药地理位置的限定，这一地区或为今日木雅的故地，故愿文中祝愿弥药王众得以解脱。[5]

三尊造像下方有藏文题记四行，因脱误舛错不可卒读。[6]

值得注意的是，查拉姆大日如来与丹玛扎、玉树贝沟大日如来庙乃至榆林窟第25窟的大日如来当属同一个造像系统。胁侍观音为立像，冠有化弥勒佛，左手执莲花茎，右手作与愿印。虽然此类造像在7世纪前后的尼泊尔例证甚多，不过查拉姆的观音为敦煌样式，例如，他臂钏的位置较高，丝裤平行贴体缠在腿上，尤其是典型的敦煌立像胁侍莲花座样式(彩图1-2-1敦煌绢画立像菩萨)，与8—9世纪尼泊尔风格并不相同，人物立姿“直拙”的感觉仍近似敦煌菩萨。我们可以将其与吐蕃腹地作品阿里观音造像碑比较，丝裤式样相差很大，这种掐丝缠腿丝裤集中出现在11世纪藏区西部，有克什米尔造像的影响而非尼泊尔样式。[7]所以不能说邓柯的造像是尼泊尔风格，虽然西藏腹地寺院修建时有众多的尼泊尔工匠，但没有文献的例证说明在8世纪前后尼泊尔的工匠就到了康区。[8]

这里的莲花手观音[9]属于吐蕃早期的观音体系，或为12世纪印度造像学文献《成就法鬘》记载的成就观音(Khasarpaṇa)，也就是藏文史书《巴协》讲到修建桑耶寺供奉观世音的佛殿，称为Avrya-pa-lo。吐蕃时期将此观音归之于度母类，称为jo-mo-sgrol-ma。[10]又称“阿耶巴罗寺中有空行观世音主从”(Ar ya pa lovi gling na kar sa pa ni gtso vkhor long)。[11]《巴协》记载这位观音是以吐蕃英俊男子为模特塑造的，又说明此观音不属于度母。[12]这位观音或许就是吐蕃时期传往南诏的“阿嵯耶观音”。[13]

②藏文原文为(行1)btsan po byang chub sems_ pa khri srong lde btsan gyi skuvi ring la (行2) _ sod nam che/dbu rmog btsan de phyogs bcur mthav skyes nas (行3) sbad ching dar ma thag pa chen po mdo sde mang mo zhig gtan la bab par bsgyur to (行4) me nyag _khri rgyal la stsogs pa brgya stong prag du ma zhig thar par zhugso(行5) _ra gtsug lag khangrgyas pa ra brtsigs rkyen vbangs_zhing la (行6) ldan par phul/dam pavi chos_ga par (行7) thag pa chen po bzhe ste brten par bzhugso//参看Amy Heller:“Buddhist images and rock inscriptions from Eastern Tibet, Part IV,” in E. Steinkellner (ed.): *Tibetan Studies* (Proceedings of the 1995 IATS Seminar, Graz), Vienna: Austrian Academy of Science, 1997, pp.385-403. 汉译文见杨莉《公元8—10世纪东藏的佛教造像及摩崖刻石》，《国外藏学研究译文集》第15辑，西藏人民出版社，2001年，第189—210页。故宫博物院、四川省文物考古研究院(于春执笔)《四川石渠县洛须“照阿拉姆”摩崖石刻》，《四川文物》2006年第3期，第26—72页。

③黄颢《藏文史书中的弥药》，《青海民族学院学报》1985年第4期，第56—61页。

④《贤者喜宴》，民族出版社，1981年，藏文本第30页(dpav-bo gtsug-lag-phreng-ba: *mkhas-pavi-dgav-ston*, mi-rigs-dpe-skrun-khang, 1986, p.230)“……党项监工建康地贡唐仲玛寺”(lag mthil g. yas gnon pa la mi nyag gis lag dpon byas te khams kong thang sgron ma)。

⑤《贤者喜宴》记载:“(弥药)东为汉地，西为吐蕃，北为霍尔，在此诸国所割据之中心即西夏之国土。”(de yang shar ni rgya nag lho na vjang nub na bod byang hor gyis bcad pavi dbus ni mi nyag gi rgyal khams te)，藏文版第1480页。

⑥(行1)/____ ______ ______can gcig ____/thog ma myed pavi dus tsam gyi skye________ ivi rnam grangs snyed kyi su ________ myi skye ba sems kyis don bya bu/de ltar de bzhin ma lus pa/(行2) hru____myi bu ya skied lus kyi vang ____ ____ ____ ____ bya ngan bzang par sems bsked do/chos na stong de myi dmyigs ba/____ khar kyis ni gsal te ______ sa te/thabs lang ldan pa bcum don no (行3) dbu vbav rnam gras kun rjes spyod/dam pavi chos kyi gzhung vdi dag________se thos nas rtog sde________//(行4) dra na myedpo rgyal yi byi go ra ya 可见“无始之时……众生”，“众望所归，此誓愿法之所在”等。

⑦图版参看Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, pl. 41.

⑧阿梅·海勒说:“在8世纪晚期的康区中部存在尼泊尔风格，如何解释这一点呢？当然，已经发现的受尼泊尔影响的艺术在丝路沿线不乏其例。……整个8世纪尼泊尔的艺术家源源不断地进入西藏，参与了桑耶寺的修建。”敦煌受到的8世纪的“印度—尼泊尔式”影响能否确定为就是7世纪前后的“尼泊尔”风格，还是早期的“东印度波罗”风格，康区早期的“尼泊尔”样式是穿越藏区腹地进入，还是经由敦煌河西一线，借鉴二手的“尼泊尔”风格尚待探究。参看“Buddhist images and rock inscriptions from Eastern Tibet, Part IV”, pp.385-403. 汉译文见杨莉《公元8—10世纪东藏的佛教造像及摩崖刻石》，第189—210页。

⑨李翎认为，“莲花手”只是一个泛称，不能据此判定造像为观音。吐蕃早期由尼泊尔传入的莲花手观音造像有确定的称呼。参看李翎《藏密观音造像》，宗教文化出版社，2004年，第140—142页。

⑩阿梅·海勒提到《巴协》建立Aryapolo寺。《巴协》，四川民族出版社，1990年，藏文本第127页，汉文本第30页。

⑪《巴协》藏文本，民族出版社，1980年，第47页。

⑫《巴协》，藏文本第128页。

⑬如《南诏图卷》文字卷第七段记载:“保和二年乙巳岁(825)有西域和尚菩立拖诃来到我京都云：吾西域莲花生部尊阿嵯耶观音，从蕃国中行化至汝大封民国。”

此外,查拉姆造像与其他摩崖造像比较有其不同之处,这一地区的大日如来多与八大菩萨同时出现,但该处只看到两位立像胁侍菩萨,与后藏吐蕃后期所出“长寿三尊”图像是否有风格联系尚待考察。邓柯附近稻城亚丁有著名雪山“日松贡布”;日喀则吉隆镇冲堆曲丹加桑王玄策出使天竺古道一侧,就有与查拉姆造像方式相似的“日松贡布”(ring-gsum mgon-po)摩崖石刻像,同样雕刻在巨石壁面上,是一块高2.2米,宽约3米的巨石,像通高约1.5米。中央为观音菩萨,其左侧为金刚持菩萨,右侧为文殊菩萨。

2. 文成公主寺

文成公主寺摩崖造像位于玉树结古镇(skye-rgu-mdo)以南约二十公里的巴塘乡西北的贝沟(vbis-khog)石壁上,半浮雕雕刻大日如来及八大菩萨,清代缘壁建檐成寺并彩绘佛像,称为“大日如来佛堂”(rnam-snang-gtsug-lag-khang),当地人称“公主寺”,传说由文成公主进藏时修建。[14]佛堂所在崖壁吐蕃藏文题记记载了佛像及经文的雕刻情形(彩图1-2-2 青海玉树文成公主寺古藏文石刻):

于狗年,凸雕佛像并众壮士刻写愿文等,赞普赤德松赞[15]在位之时,为君臣施主与一切众生之利,比丘大译师益西央所施。工匠比丘仁钦朗玛载、杰桑、班丹及众监工皆善德圆满。缘(岩)顶,具有无比力量之众壮士于岩石雕刻佛像与诸壮士并三宝所依之身像,一切众生见之,触之,膜拜之,思念之,则福泽与彻悟,用祝赞普父子及一切众成无上菩提。

(L1) khyī[16] vi lo la sku gzugs vbur du brkos pa dang (L2) dar ma kun brīs pavi sman lam la sogs pa btsan po khrī lde srong btsan gyī (L3) sku rīng la rje blon yon bdag dang sems can thams cad kyī don gyi phyir dge (L4) slong lo chen yi shes byangs kyī bgyī ste/bzo bo dge slong rīn chen snang ma dzad dang/rgyal (L5) bzang dang dpal ldan dang lag dpon thams cad dge legs su byed pa gtsug nas (L6) bla la mi stobs ldan rnam ste/brag la sku gzugs dang dar ma vdi rna ma sa bris pa dang (L7) dkon mchog gsum gyī rten gyī rnam pa sems can gang dag gīs mthong (L8) ba dang regs pa dang phyag vtshal ba dang thos pa dang dran pavi bsod nams (L9) dang ye shes kyīs btsan po yab sras dang sems can thams cad bla na med pavī byang chub du grub par smon to//[17]

题记中指明雕凿时间是在赤德松赞时期,末尾有祝愿赞普父子语句,其中的“狗年”当在此父子当政期间。然而,这位赞普的身世有多种说法,有说为赤松德赞第三子穆迪赞普(mu-tig-btsan-po),或第四子,或赤松德赞之孙赤祖德赞(又称赤热巴巾 khri-gtsug-lde-btsan/khri-ral-pa-can)。有崇佛详细事迹者为赤热巴巾(可黎可足),十二岁即位(802),此王重用沙门钵阐布,致力汉藏和好。吐蕃彝泰八年(水马年、长庆二年、公元822年)唐蕃会盟。在位期间出现两个狗年,即806年火狗年和818年土狗年。考虑到丹玛扎木猴年(804)题记中提到益西央在各处造像的事实,这个狗年应当是806年。

摩崖造像中央主尊为大日如来(彩图1-2-3 青海玉树文成公主寺大日如来),高约三米,禅定印,跏趺坐于仰莲狮子座,对襟翻领胡服,饰龙纹、忍冬纹和摩尼宝珠纹团花,背光和头光为火焰纹和十字宝相花纹;左右为高二米的四尊菩萨,上下两层侍立。右上为普贤和金刚手。普贤桶状高发髻,三叶冠,着翻领胡服,四出云纹团花,手持莲花;金刚手执金刚杵,翻领胡服团花由莲花和摩尼宝珠组成。右下为文殊和除盖障(彩图1-2-4 青海玉树文成公主寺胁侍菩萨),文殊装束同上,手持一茎并蒂莲花,除盖障则手持海螺。左上为弥勒和虚空藏菩萨,弥勒手持宝瓶,虚空藏菩萨手执宝剑。左下为地藏和观世音,地藏着瑞鸟衔花团花胡服,手持一茎并蒂莲花;观音着八达晕团花,手持宝

[14]参看聂贡·贡却次旦、白马奔《玉树吐蕃时期的摩崖造像》,《中国藏学》(藏文版)1988年第4期,第52—75页(gnyav-gong dkon-mchog-tshe-brtan dang padma-vbum:“yul shul khul gyi bod btsan povi skabs kyi rten yig brag brkos ma vgav”)。文中所引为玉树岭贡寺学者桑杰嘉措文。

[15]谢佐等编著《青海金石录》(青海人民出版社,1993年,第21页)中,谢佐先生汉译文将赞普名称“赤德松赞”误为“赤德祖赞”,后人(如汤惠生)论文则以讹传讹,导致年代判断的错误。

[16]本书出现的“ī”为吐蕃藏文反写的元音“i”。

[17]《玉树吐蕃时期的摩崖造像》,第52—75页(gnyav-gong dkon-mchog-tshe-brtan dang padma-vbum/yul shul khul gyi bod btsan povi skabs kyi rten yig brag brkos ma vgav);德格才让《论玉树贝沟大日如来庙吐蕃摩崖造像及石刻》,陈庆英主编《藏族历史宗教研究》第一辑(藏文),中国藏学出版社,1996年(gdugs-dkar-tshe-ring:“yul shul vbis khog rnam snan gtsug lag khang gi bod btsan povi dus kyi brag brkos lha sku dang yi ge la yang bskyar dpyad pa”);王尧《青海玉树地区贝考石窟摩崖吐蕃碑文释读》,《唐研究》第十卷,北京大学出版社,2004年,第493—500页。

瓶。头光皆桃形。[18] 造像一侧有藏文题名。造像风格为典型的早期样式，桶状高发髻，束发带，与同期布达拉宫法王洞松赞干布发式相类似，圆菱状冠叶，与卫藏11世纪所见波罗样式三叶冠样式不太相同，更像敦煌榆林窟第25窟及绢画菩萨头冠所见冠叶样式。人物皆着质感厚实长袍，胡式双翻领，这种颇具特色的翻领可见于敦煌吐蕃时期壁画“吐蕃赞普及其侍从”及青海吐蕃墓出土棺板画，延续至扎塘寺壁画，在藏区西部东嘎石窟壁画中也可以看到。[19] 诸菩萨衣袍上有不同的团花图案，如地藏菩萨的瑞鸟衔花、观世音菩萨的八达晕团花等，将这些团花图案与11世纪前后艾旺寺、姜普寺泥塑菩萨的衣饰团花比较，可以看到明显的区别，但与敦煌五代至宋、西夏石窟的团花则颇有相似处。造像挺拔坚毅中透露敦实厚重，具有显见的汉地隋唐风格。莲座为典型的汉地仰莲座，在吐蕃艺术中属于早期样式；但菩萨曳地的衣袖，如观音的右侧衣袖，则含有藏袍的写实成分，距玉树不远的芒康县扎廓拉康小石窟也能看到同样的造像样式，如右胁侍菩萨垂下的衣袖。此外，承座对狮亦见于同时期的所谓“尼泊尔”样式的摩崖造像，如察雅仁达丹玛扎大日如来造像，但丹玛扎造像的八大菩萨是典型的波罗风格。我们可以将贝沟造像中出现的狮座样式看作是“卫藏风格”或“尼泊尔”与汉地风格的最早接触。之所以这么说，是因为狮座中的狮子与具有中亚渊源的藏王赤松德赞墓前石狮子的造型完全不同，从后期的“绿玉鬃狮子”上反而可以找到承莲座狮子的影子。[20]此外，造像龛边框可见9世纪前后流行的连珠纹。整个构图样式与榆林窟第25窟大日如来狮座相同，这种狮座样式沿川藏边境至河西走廊广有分布，武威蓝家乡杂木寺摩崖藏传造像就是此种风格的余脉：莲茎支撑的仰覆莲座，莲茎两侧撑座狮演变为对马，边框的连珠纹依然回应着早期风格。[21]

此面崖壁尚有十方佛造像(phyogs-bcuvi-sangs-rgyas-rnams)一铺与三十五行《普贤行愿品》(bzang-po-spyod-pavi-smon-lam)、早期线刻石塔及波罗样式大日如来随行菩萨造像。[22]

从上图可以看出，大日如来与八大菩萨的排列方式并非藏传样式，除开个别菩萨的顺序外，反而与榆林窟第25窟的排列方式相同。这种排列透露出的图像传播线索令人关注，因为榆林窟的大日如来与八大菩萨造像仅仅是以新近的波罗样式表达原有的宗教内容，即图像呈现的意蕴属于汉地卢舍那造像系统。贝沟大日如来佛堂的排列同样采用如此构图。我们如何确定风格的演进顺序呢？依据大日如来佛堂附近造像的古藏文题记，可以推定佛堂造像的年代略早于榆林窟第25窟，或者两者同时，但卢舍那系统在敦煌早已形成，玉树造像同样以藏传样式呈

⑱参看汤惠生《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，《中国藏学》1998年第1期，第114—124页。遗憾的是，大日如来佛堂石雕近年经多次彩绘，虽然基本保留了原作特征，但细节完全不同了，如桃形头光的尖顶消失了。

⑲翻领最早的例证是克孜尔石窟第205窟主室前壁门左侧的供养人像，敦煌莫高窟第231窟、360窟、159窟吐蕃赞普和第359窟吐蕃供养人等都是此类装饰。此种服饰或与粟特人有关。参看杨清凡《由服饰图例试析吐蕃与粟特关系》，《西藏研究》2001年第3期，第54—65页；第4期，第44—54页。关于胡服翻领，还可参看姜伯勤《中国祆教艺术史研究》，三联书店，2004年，第208—216页。

⑳西藏艺术中最早的狮子造像，见于琼结藏王墓赤松德赞墓碑上的狮子，虽然此狮子形象与中亚伊朗等地的狮子有若干相似，但还不足以证明其源自中亚，因为我们在藏区西部艺术风格传播区域内并没有发现狮子经由藏区西部进入卫藏的传播线索，考虑到藏王墓石碑碑顶采用了初唐流行的石碑做法即汉式檐顶样式，所以碑前所置石狮极可能是采用唐人陵寝的形制。关于印度古代艺术中狮子象征意义的演变，Asis Sen在《古代印度艺术中的动物母题》中有一段精彩的描述，考虑到狮子在西藏艺术中的重要性，逐译如下(*Animal Motifs in Ancient Indian Art*, Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay, 1972, pp. 65 - 76)：

狮子和公牛一样，与作为原始形态的母亲女神的联系比她与男性神灵的联系要古老得多。女性神的怖畏身相的本质是女性神自己变化成令人畏惧的动物，或者是陪伴她和控制她的动物。如此她可能是母狮(如埃及狮身人面像)，也可能骑狮或坐于狮座。印度的这种母亲神可能是母虎，或者是骑虎或坐于虎座。在人类心理中，动物被认为具有某种魔力，将之与女性始祖的生殖神相联系，食肉动物吞食食物往往隐喻女神的交合。但在男权发展以后，男性取代了女性神的主宰地位，一些动物神逐渐改变了性别，成了男性神。

此后国王的狮座(simhasana)，象征国王对“大母”的统治，此后狮子逐渐演变成国王的象征。此类女性造像突然出现在奥瑞娜文化时期(Aurignacian period)，这是最早的雕刻艺术例证。第一次看到裸体女神站在狮背上或有凶猛的狮子胁侍，早在新石器(Basal Neolithic Age)大约公元前6000年。两类母题在此后地中海沿岸的文明中大量出现。弗雷泽《金枝》说亚述人(Assyrian)艺术中狮座上的神灵的方式被腓尼基人(Phoenicians)和赫梯人(Hittites)借鉴，但是用他们自己的动物替代狮子。

非常奇怪的是，在印度河谷文化代表的封泥印章图像中，没有看到任何的狮子，只有一些印章描绘了老虎。当然，对雅利安人来说，他们迁徙到印度是以印度河谷遗迹毁坏为代价的。狮子和狼似乎是最应该猎杀的猛兽，但他们不了解老虎，至少在他们的早期著作《梨俱吠陀》(Rgveda)中没有提到。老虎首先出现在《阿达婆韦陀》(Atharvaeda)，揭开这个谜团非常困难，公元1500年以前移居印度的雅利安人应该与老虎有联系。虽然老虎在信德(Sind)已经灭绝(1883年杀绝)，但它以前在这一地区和周边肯定很多。但是在哈拉帕(Harappan)的印章中没有狮子造像表明他们不熟悉这种动物。由此我们可以推断对狮子的恐惧来自伊朗及周边地区，这些地区也是雅利安人迁徙印度之前居住或到达的地方。似乎是这些新居民用“狮子”这样一个词汇来称呼老虎，在他们早期的著作中，这两种猛兽并没有区别。此后，在阿达婆韦陀时代，当雅利安人逐渐熟悉了当地的动植物物种后，他们就用老虎代替了狮子。所以，老虎和印度古代母亲神的联系是最为古老的。

或许是由于印度领土上狮子的数量稀少，在印度早期宗教中任何的神灵头像与狮子都没有关联。在《梨俱吠陀》中，狮子这个名词仅仅被用做表示帝释天、火神等神灵活力的比喻，而比喻又来自他们以往对这种动物已有的印象。狮子象征意义的实际转移发生在孔雀王(Mauryas)统治时期，当时伊朗文化(其他西方国家的文化)和印度文化之间产生空前的融合。狮子的象征完全从最初的女性神寓意中剥离出来，属于了礼仪官员或王室。佛教徒则进一步将狮子象征作为从众生苦海中解脱的“力量”。以至于佛陀被描绘成“释迦狮子”。阿育王石柱上的狮子头上托有法轮，这些狮子有两层含义：一是他们代表佛陀转动法轮解脱苦海中的众生，其次他们是阿育王王室的象征，这位王将自己的全部精力投身于传播佛法。

㉑西夏博物馆编《西夏艺术》，宁夏人民出版社，2003年，第86页图版。

㉒相关图版见 Amy Heller: *Tibetan Art: Tracing the Development of Spiritual Ideals and Art in Tibet 600 - 2000 A. D.*, Milan: Jaca Book, pp. 41 - 52, pls. 38 - 41.

现汉地密教寓意，传播路线倾向于敦煌传向川边。

3. 勒巴沟石刻

勒巴沟（leb-khog）石刻线雕位于贝沟大日如来造像东北约八公里的勒巴沟口。㉓ 现今公布的线刻石雕有《礼佛图》和《说法图》。前一铺崖刻表现吐蕃贵族（或赞普）夫妇礼拜佛菩萨的场面（彩图1－2－5 青海玉树勒巴沟摩崖石刻线图）。崖面右侧为立像，头冠似佛像高螺髻，顶上叠小髻，或为化佛。五官刻画清晰，长耳垂肩。头光、身光边缘火焰纹。立像似裸上身，腰间有束带，与脚踝束带状饰物表示长裤；右手与愿印，手心刻五环绕一圆，当为法轮，西藏9—11世纪佛像手掌心多置法轮；左手置胸前，似持单茎莲花或者是衣裾；双足外展，仰莲花座。若不考虑发髻样式，此像可以断定为莲花手观音，手持单茎莲花残端，但莲花手观音很少佛装；佛手所持若为衣角，则此像或许可以判定为定光古佛。贴体裙裤样式与5—6世纪那烂陀"曹衣出水"风格相同，这可能是该组摩崖线刻造像年代与文成公主进藏年代最为接近的风格样式了。

莲花座右侧垂髫童子着宽袖衣，束腰，左手托钵状香炉底座，右手持烛，右腿屈起，左腿跪地，这与敦煌莫高窟第159窟吐蕃赞普礼佛图中前行女子所捧香炉的场景可以比较，似为汉装人物。童子上方为男施主，五官亦清晰，有鹰钩鼻，桶状缠头，脑后见发辫，着胡服翻领束腰宽袖长袍，双手似捧陶瓮式加盖饭钵。如与莫高窟《礼佛图》相比，似可将男主人断定为吐蕃赞普，但青海新近发现的墓室棺板画也有如此装束的游猎出行图，可见当时吐蕃人就是穿戴如此服饰，我们不能将桶状头饰统统认定为赞普，此像或许就是出资雕造大日如来造像的益西央。男施主的缠头实际上就是至今康区男子仍在使用的红色头饰，敦煌壁画吐蕃供养人、郭里木棺板画骑马的男子的红色缠头同样如此。女施主面容清丽，鼻子直而小，有明显的种族特征，发髻为吐蕃流行样式，额头蓬起，发绺垂向两侧，披长袖大氅，双手合十（胸前崖面残损），持长茎莲花，持莲方式与敦煌壁画供养人方式相同。若没有相关的题记，判定此像为文成公主仍然非常困难。女子后面持莲者与前捧香炉者形象相似，或为施主夫妇子女，或为侍童、侍女。

《说法图》位于《礼佛图》左侧崖壁，主尊佛像双手结说法印、跏趺坐于仰莲座，当为释迦说法。周围听法菩萨等图像已残缺。座下有狮子、虎和象等。值得注意的是，此处所刻浮雕菩萨造像样式与文成公主寺内浮雕风格完全一致，说明线刻与浮雕的年代相同。另外，相近崖壁线刻可见三面菩萨，或许为摩醯首罗天。

此处石刻附近没有找到古藏文碑刻，其雕刻方法和勒巴沟另一处大日如来与圣观音及金刚手三位一组造像风格并不相同。后者年代标明"马年"，有可能是赤松德赞时期的公元814年，从佛菩萨雕刻手法分析，这组雕刻时代应该略早，即在814年之前，进入9世纪。

4. 贝沟大日如来像

勒巴沟头另有崖刻造像一组（彩图1－2－6 青海玉树勒巴沟头大日如来石刻），造像下方有古藏文题记："敬礼大日如来佛、金刚手、圣观音，刻于马年。"（sang rgyas rnam par snang mdzad dang/phyag na rdo rje dang/a rya ba lo la phyag vtsha·lo/rtavi lo la bgyīs）㉔中央为大日如来，两侧胁侍分别是金刚手和圣观音（彩图1－2－7 青海玉树勒巴沟头金刚手和观音），减地浅浮雕，辅助线刻造型。其造像样式与察雅仁达大日如来极为相似：中央大日如来头光上方有类似敦煌佛菩萨造像的华盖璎珞，身光有火焰纹，外缘接于头光之上，头戴尖锐的波罗样式三叶冠，可见臂钏、项圈，穿过左肩与右腋的饰带帛巾，胸臂健硕，腰肢较细，双手作禅定印（此处因岩石裂缝残损，为吐蕃石刻的明证），跏趺坐于莲座。莲座不是后期藏传艺术的仰覆形式，而是大仰莲座，样式与榆林窟第25窟大日如来莲座完全相同。莲花茎两侧分框，各有一只头向外的狮子形成莲座基础，狮子造像极为简括，尾巴竖起，与榆林窟、仁达造像等处的狮子形象相同。双狮莲座下方为古藏文祈愿文。

主尊右侧菩萨造像的特征与大日如来相同，但为了适应胁侍菩萨朝向主尊的形体转动，艺术家将头光与身光也作了适应透视的改变。右侧菩萨为三叶冠，头部仰起朝向主尊，饰耳珰、

㉓勒巴沟坐落于通天河畔，沟深约十公里，沟两边山坡上雕有很多明清以来的佛教造像，此间流传着很多文成公主的传说，当地百姓至今仍将二牛抬杠称作"文成公主"。《青海玉树地区唐代佛教摩崖考述》，第118—119页。

㉔《玉树吐蕃时期的摩崖造像》，第75页。

项圈、臂钏和帛巾，双手当胸合十似捧宝珠，右腿外展，为游戏坐，据此可断定为圣观音。莲座样式亦与主尊同。大日如来左侧菩萨漫漶较重，姿态与右侧大致相似，双手亦合十，依藏文原文名称应为金刚手。

这里的观音被称作 a-rya-ba-lo，是典型的前弘期造像。[25] 此马年有可能是赤祖德赞时期的木马年，即公元 814 年，或此后的火马年（826）乃至土马年（838）。崖面雕刻三尊一铺，上有孔，似为支撑梁木。中央大日如来波罗样式三叶冠，有冠带。饰耳珰，禅定印，跏趺坐于双狮莲座。支撑莲座的狮子样式与丹玛扎造像的狮子相似。两侧菩萨双手合十，一足弯曲，一足下垂，皆面朝向主尊，其闲适自如的神态使人想起法王洞的松赞干布像。虽然下方题记指明两位胁侍菩萨是金刚手菩萨和观音，但并不符合其造像标志。

贝沟另有金刚萨埵菩萨雕像一铺。

5. 扎廓拉康小石窟石刻

此处石刻造像位于芒康县纳西乡扎果西沟（brag-vgo/mgo）内，“造像雕凿在一朝向南面的大石崖上，以减地浅浮雕的技法雕出并列的三尊人像：正中一尊，当地传为松赞干布像，雕像通高 1.05 米，座宽 0.78 米，头缠头巾，呈高桶状，长发从双耳处下垂至肩，发端稍向上卷，身穿长袍，衣领呈三角形大翻领向外翻出，右衽交叠于左衽上呈交领状，腰间似束带，结跏趺坐于莲台上，双手相交于腹前，身后隐约可见头光与背光，背光阴线卷云纹饰（彩图 1－2－8　西藏芒康扎廓拉康小石窟石刻）。左侧一尊传为赤尊公主像，通高 1.05 米，宽 0.32 米，头上也缠有呈高桶状的头巾，头发从耳后下垂至肩，身穿三角形大翻领长袍，腰间束扎衣带，直身站立，衣袍下摆处露出头靴，一手下垂，一手上举齐胸，手中原似持物（单茎莲花）。此像上身略长，下身较短，不成比例”。与赤尊公主像相对的另一侧传为文成公主像，通高 1.88 米，宽 0.54 米，头巾与衣饰特点与赤尊公主像完全相同，也是一手自然下垂，另一手上举齐肩，手中执物已漫漶不清（与对应“赤尊公主”持物应相同，皆为单茎莲花）。崖面的东侧另有一块高约 1.40 米，宽 1.90 米的崖石，上面也雕有一坐像，像高 1.96 米，莲座高 0.12 米，传为陪同文成公主进藏的吐蕃著名大臣禄东赞像。其衣饰特点与正面崖面的三尊像完全相同，半跏趺坐于莲台上，一手屈置于双腿，另一手自然下垂平置于膝前。[26]

扎廓拉康石雕的位置后代有所变动，造像的身份仍有待考证。假如为松赞干布及二妃，造像样式与布局应与布达拉宫法王洞的赞普君臣造像有所关联，如此，主尊更应是赞普特有的游戏坐，但本主尊为跏趺坐、禅定印。由于该头面部毁损，不易判定身份，但仍然可见高缠头发髻和高菱状冠叶石痕，耳朵写实，两侧垂多绺发辫，或许是大日如来（彩图 1－2－9　西藏芒康扎廓拉康小石窟石刻局部），但两侧胁侍菩萨与八大菩萨或圣观音与金刚手二胁侍类型都不相同。此处造像完全吐蕃化的装束是否表明，法王时期大日如来造像已经完成了地方化的步骤？除了模式化的松赞干布造像以外，以吐蕃服饰出现的佛与胁侍在藏传佛教艺术中还极为少见。可能的解释之一是将吐蕃赞普比作大日如来，王妃化作胁侍菩萨。但松赞干布常被看作是观音化身，缠头冠冕顶上有化佛阿弥陀佛，14 世纪前后出现禅定印坐像，化佛双头，大翻领，有团龙花纹，并有相似装束的立像（彩图 1－2－10　14 世纪前后松赞干布坐像）。[27] 松赞干布该造像与贝沟文成公主庙雕像相比，只是躯干肢体较短，手法较为古拙，但风格极为相似，尤其是桃形头光、垂至脚面的长袍衣袖、唐风莲花座、桶状高发髻、翻领胡服几乎完全相同，将之断代在吐蕃时期应毫无疑问。

6. 芒康邦达大日如来造像

此处石刻造像位于芒康县邦达乡然堆村境内大日如来殿，海拔高度 3 880 米。殿内现有九尊造像，均圆雕。殿堂的正中为大日如来造像，像高 4.23 米，有头冠，结禅定印，身穿大翻领交领宽袖袍服，结跏趺坐于莲花须弥座。莲座高 1.70 米，下承须弥座，座高 1.30 米，须弥座的四角各雕立姿狮子，须弥座楣可见忍冬纹（唐草）。大日如来雕像的两侧各有四尊菩萨像，合为

[25] 阿梅·海勒谈到，藏密观音称作 a-rya-po/ba-lo 者，只出现在前弘期。李翎认定此观音是圣观音，《西藏王统记》（民族出版社，1981 年，藏文版第 84 页）记载：“于是化身比丘将罗格肖热像即圣观音，即现供奉于布达拉山顶之喀萨巴哩佛像迎请来至藏地，献于赞普松赞干布。”藏文原文为：de nas sprul pavi dge slong des vphags pa lo ke sha ra vdi d altar po ta lavi rtse la bzhugs/karsa pa ni spyan drangs te/bod kyi yul du pheb nas chos rgyal srong btsan sgam po la phul bas/

[26] 参看霍巍《试析西藏东部新发现的两处早期石刻造像》，《敦煌研究》2003 年第 5 期，第 9—15 页。

[27] Ulrich von Schroeder：*Buddhist Sculpture in Tibet* vol. II，Hong Kong：Visual Dharma Publications Ltd.，pp. 1170－1171，pl. 312c，312D and E.

八大菩萨：皆游戏坐，像高2.60米，下承仰覆莲座，莲座高0.90米。[28]

本书倾向于霍巍教授的判断，大瓣莲花座、翻领胡服、桶状高发髻等都是断代的标记，但现存头冠莲花瓣为后期维修时补缀。芒康县让堆祖拉康殿主尊大日如来石雕造像（彩图1－2－11　西藏芒康邦达大日如来像）更是吐蕃时期遗留的作品。虽经近代彩绘，加装五叶冠，仍可见早期特征，如：桶状高发髻，汉式仰莲座，近乎圆雕的石胎上以简洁的线条勾勒胡服翻领、飘逸的袖子，刻意写实表现的手如同中国画大片空白中的着墨点，造像的汉风显而易见。莲座下的狮子可与丹玛扎等处的狮子相比。菩萨腰间可见吐蕃时期束腰带，其方匾带扣样式与布达拉宫法王洞松赞干布腰带图案相同。[29]考虑到扎廓拉康石雕将佛与胁侍菩萨雕凿成吐蕃人样式，此处大日如来与八大菩萨皆赞普游戏坐，应是吐蕃时期流行的一种样式，布达拉宫法王洞可见如此画法[30]，后期仍可见[31]。可以说，这段时期吐蕃艺术家已经将历史人物与佛教图像结合起来，创造出一种新的样式。

7. 察雅丹玛扎仁达石刻造像

《西藏王统记》记述文成公主进藏时经过丹玛扎："彼时，汉妃公主与吐蕃使臣一行已到了丹玛扎前，在这石岩上刻了七肘高的弥勒像一尊，《普贤行愿品》经文两部。"(devi bar la rgya mo bzav la sogs pavi bod blon rnams kyis ldan ma brag rtsar phebs nas/brag la byams pa khri bdun pa cig dang/bzang spyod gnyis brkos mar bzhengs)[32]《柱间史》则记载："（公主）在康地丹玛青白岩，勒石刻写《广论首卷》和《普贤行愿品》，在恰杜朗纳造八十肘高的释迦牟尼佛像一尊。"(khams su ldan mavi brag sngon rtsi dkar can la rgyas pavi dbu dum dang/bzang po spyod pavi smon lam vbur du btod pa brkos nas bris/bya dur glang snar thub pavi sku khru brgyad cu pa gcig bzhengs/)[33]《贤者喜宴》记载："之后，公主和主仆在康地等候噶尔时，将《普贤行愿品》卷首及八十肘的佛像刻于岩石上。"(de nas kong jo dpon g. yog gis khams su phebs nas/mgar sgug pavi phyir brag logs la rgyas pavi dbu dum dang bzang spyod brkos/rdo sku khru brgyad bcu pa brkos/)[34]

在20世纪80年代发现丹玛扎摩崖造像（彩图1－2－12　察雅丹玛扎摩崖造像）以前，学者没有认真看待藏文史书中的这些记载。[35]这些资料的发现，尤其是藏文题记中有关造像过程的记述引起众人的极大关注。摩崖造像的纪年对研究汉藏艺术史关系重大，题记的前半部分是《普贤行愿品》内容，后半部分涉及摩崖造像，现征引如下：

猴年夏，赞普赤德松赞时，封比丘为政教大诏令，赐给金以下告身，王妃琛萨勒姆赞等，众君民入解脱之道。诏令比丘禅卡云丹及洛顿当，大论尚没庐赤书昂夏，内论□论赤孙新多赞等参政，□初与唐会盟时，亲教师郭益西央，比丘达洛添德，格朗嘎宁波央等，为愿赞普之功德与众生之福泽，书此佛像与祷文。安居总执事为窝额比丘朗却热、色桑布贝等，工头为比丘西舍、比丘□□松巴辛和恩当艾等，勒石者为乌色涅哲与及雪拉公、顿玛岗和汉人黄有增父子、华豪景等。日后对此赞同者，也同获福泽。益西央在玉、隆、蚌、勒、堡乌等地亦广□写，□者为比丘仁多吉。

若对此体神及誓言[36]顶礼供养者，无论祈愿何事，皆可如愿，后世也往生于天界；若恶语戏骂，即得疾病等诸恶果，永坠恶途；法律也对反佛者，从其祖先亲属起施行□□□。故无论任何人均不得詈骂讥讽。[37]

---

[28]《试析西藏东部新发现的两处早期石刻造像》，第9—15页。霍巍教授记述："此殿在'文革'中殿堂建筑被毁坏，雕像面部也多被砸烂，1981年当地群众在原址恢复了寺院殿堂，近年又从内地请来工匠对雕像面部等敷泥涂彩，但幸而仍保持了原像的其它雕刻部分。"

[29]该寺院北面石壁同样有古藏文题记，漫漶而难以辨认。

[30]布达拉宫管理委员会编《布达拉宫壁画源流》，九州图书出版社，2000年，第141页图版。

[31]Ulrich von Schroeder: *Buddhist Sculpture in Tibet* vol. II, pp. 1170－1171, pl. 312A and B.

[32]Sa-skya bsod-nams rgyal-mtshan: *rgyal rab gsal bavi me long*, mi-rigs dpe-skrun-khang, 1981, p. 122.

[33]Atisa: *bkav vchems ka khol ma*, gan-suvu mi-rigs dpe-skrun-khang, 1989, pp. 185－186.

[34]《贤者喜宴》，藏文本第214页。

[35]不过，清人黄沛翘撰《西藏图考》记载："仙女洞在宫角（贡觉）路旁，千仞石壁中露窗隔形，其下依岩作碉房一间，内有石碣，仅存'大蕃国'三汉字，余模糊不清。"（清）松筠、黄沛翘撰《西招图略·西藏图考》，西藏人民出版社，1982年。

[36]这里的佛像藏文称为sku-bla，是吐蕃时期人们信仰的"体神"或"身魂"，广泛见于吐蕃摩崖刻文和吐蕃藏文写卷。是否指佛像有待考证，前文的佛像都写明sku-gzugs。誓言dang-ma-gnyan-po，dang-ma可解作"信念"，"誓言"为dam。

[37]恰白·次旦平措《简析新发现的吐蕃摩崖石文》，《中国藏学》（藏文版）1988年第1期，第44—53页。(chab-pel tshe-brtan-phun-tshogs: "btsan povi dus gyi brag brkos yig")，郑堆、丹增汉译文见《中国藏学》1988年第1期，第76—81页。前半部分经文译文为："圣教之意，乃一切众生皆有识念佛性之心。此心非亲教师及神所赐，非父母所生，无有起始，原本存在；无有终了，虽死不灭。此心若广行善事，利益众生，正法加持，善修自心，可证得佛果与菩提，便能解脱于生老病死，获无上之福；若善恶杂间，则往生于天上人间。多行罪恶与不善，则入恶界有情地狱，轮回于痛苦之中。故此心处于无上菩提之下，亦有情于地狱之上。若享佛法之甘露，（转下页）

艺术史学者对以上题记应该关注的问题有：

（1）题记中的纪年是赤德松赞时期的猴年，赤德松赞798年即位，815年卒，其间仅一猴年，恰白先生据《唐蕃会盟碑》等史料，断定此猴年为藏历阳木猴年、公元804年。值得注意的是，贝沟大日如来佛堂藏文题记中出现的赞普是赤德松赞时期的狗年，为公元806年。

（2）题记中提到“益西央在玉、隆、蚌、勒、堡乌等地亦广□写，□者为比丘仁多吉”。这位“益西央”当指贝沟大日如来佛堂石刻中的“比丘大译师益西央”（dge-slong-lo-chen-yi-shes-byangs）。其中“勒”（led）或许就是勒巴沟之leb。阿梅·海勒根据拉露、石泰安、黎吉生等人的说法，认为他就是著名译师布·益西央（spug-ye-shes-dbyangs），曾连任青海贵德（khri-ga即《宋史》之“溪哥”）一座寺院的堪布。贵德位于丝路主道南方，连接长安，通往敦煌，并南接川滇。石泰安教授认为，自9世纪初，汉藏禅宗大师都住在贵德。益西央讲授的教法同样见于敦煌。㊳ 这种联系可以解释藏汉边界直至敦煌大日如来与八大菩萨图像的流行。现在的问题是贝沟“益西央”注明是“大译师”（lo-chen），但丹玛扎石刻为“郭译师”（gor），海勒说黎吉生认为恰白先生对“gor”的解读是错误的。

（3）丹玛扎“为愿赞普之功德与众生之福泽，书此佛像与祷文”（btshan povi sku mon dang sems can thams cad kyī bsod nams su/sku gzugs dang smon lam vdī rnams bris te）。贝沟雕凿佛像经文“用祝赞普父子及一切众成无上菩提”（btsan po yab sras dang sems can thams cad bla na med pavī byang chub du grub par smon to）。

（4）勒石者有“汉人黄有增父子、华豪景等”。这里的汉人写作rgya，后面是音译的姓名hun-bong-tseng和hva-hovu-jīn，可见此rgya确实指汉人。贝沟大日如来佛堂左侧岩面可见汉字“唐志”、“波罗蜜”字样，可见益西央作为施主的这几处摩崖造像皆有汉人工匠参与，如同前面提到查拉姆摩崖造像的勒石刻工汉人“杨二”。这些记载在汉藏艺术交流史上具有非常重要的意义，表明9世纪初年汉藏艺术的相互影响已蔚为壮观，丹玛扎波罗样式的造像已有汉人参与，而贝沟石雕在浓郁的汉风中仍可见吐蕃流行的历史人物写实风格。

为方便描述，我们绘出仁达造像的平面图（图2　察雅丹玛扎摩崖造像平面图）：

<table>
<tr><td>虚空藏</td><td rowspan="2">大日如来
禅定跏趺坐像</td><td>普贤</td></tr>
<tr><td>观音</td><td>金刚手</td></tr>
<tr><td>地藏</td><td rowspan="2">狮座</td><td>文殊</td></tr>
<tr><td>弥勒</td><td>除盖障
（?）</td></tr>
<tr><td colspan="3">吐蕃藏文题记</td></tr>
</table>

图2
察雅丹玛扎摩崖造像平面图

首先应该指出的是，藏文史书记载仁达或其他地方的大日如来为弥勒佛，并非误记。根据《成就法鬘》（*Sādhanamālā*），印度雕刻中弥勒佛被描绘成二手作说法印，与大日如来的造像混

（接上页）方可入解脱一切痛苦之地，获永久之幸福。故众生珍爱佛法而不得抛弃。总之，对于自己与他人之事长远利益，则向亲教师讨教，并阅佛法经典，便能领悟。”后半部分藏文原文为：sprevu gi lovi dbyar/btsan po khri lde srong brtsan gyi ring la/dgave slong chos dang chab srid kyi bkav chen po la btags ste/gser gyī bku rgyal mna cad gyi thabs rtsal/jo mo mchims lta legs mo brtsan la rtsogs pa/rjes [rje] vbangs mang mo thar par bkyel/bkav chen po la gtogs pavi dge slong bran ka yon tan dang lho don dam dang blon chen zhang vbro phri gzuv dam [ram] shags dang nang blon □ blon khri sum bzheng mdov brtsan la rtsogs pa/chab srid la bkav rtsal te/rgya dang mjal dus [dam] kyī mgov brtsams pavi la □ mkhan bod gor ye shes dbyangs dang/dgave slong stag lo gthan te dang/gad nam kavi snying po dbyangs kyis/btshan povi sku mon dang sems can thams cad kyī bsod nams su/sku gzugs dang smon lam vdi rnams bris te/spyīvi zhing [zhal] ta pa ni/vor nguvī gnas brtan/rlang mchog rab dang/gnyī bzang po dpal kyis bgyis/las dpon □ dgave slong zhe hravu dgave slong □ gseng pab shin dang yen dam yes bgyis jo[rdo] mkhan □ /yugs gi nyag bre shab dang shod lags kod [legs kong] dang/ldum ma vgam dang rgya hun bong tseng spang [spad] dang/hva hovu jīn rnams kyis bgyis so//vdī la rjes su yi reng [rang] bas kyang bsod nams mnyam par thob bo/ye shes dbyangs kyis yol dang vbom dang led □ bovu du yang rgya che □ bris so：mkhen ni dge slong ring rdo rjes/sku bla dang dang ma gnyan po vdiv la/phyag vtshal zhing mchod pa byas na/ji smon to chog vgrub cing tshe phyi ma la yang lha yul du skyevo/kha ngan nam rkyad ka byas na/vphal du yang nad la rtsogs pa nyes pa sna tshogs vbyung la/yun du yang na [ngan] dag du ltung ngo/bkav khrims las kyang chos la ngan [rgyu] byas na/yang mes spun tshun cad nas bca bde gun zhed pa byed do/de bas na su yang phyar ka dang rgyal ka ma byed cig//另有马林《仁达摩崖石刻考证》，《青海民族学院学报》1988年第1期，第97—105页。

㊳参看Amy Heller：“Buddhist images and rock inscriptions from Eastern Tibet, Part IV,” pp. 385 - 403. 汉译文见杨莉《公元8—10世纪东藏的佛教造像及摩崖刻石》，第189—210页。另见[法]石泰安著，耿昇译《川甘青藏走廊古部落》（*Les Tribus Anciennes des Marches Sino-tibetaines Legendes, Classificaltions et Histoire*），四川民族出版社，1992年，第132—135页。

淆，通常弥勒佛冠只有一佛塔，“弥勒佛跏趺坐，黄色或金色身相”，如果弥勒佛没有手持净瓶或花朵等标志物，或者冠上没有佛塔，很容易与大日如来现证佛（Abisambodhi Vairocana）混淆。后者为菩萨装着冠佛，作禅定印，狮座，有眷属菩萨，但数量不确定。㊴

大日如来着三叶高冠，冠叶较为紧凑、圆润，与榆林窟菩萨冠叶相似（近年重妆嵌镏金五叶冠），胸臂、腰腹、四肢比例合度，坐姿稳定，造像让人感受到瑜伽禅定者肌体的内在力量，有印度后笈多及波罗早期的佛造像风格成分，这种内聚力度是后世造像难以模仿的。莲座为早期仰覆莲座，仰莲宽大，覆莲仅作为莲座底边，以莲茎支撑，两侧对狮，背龛为桃尖状，整个主尊造像置于框式龛内。两侧分列八大菩萨，上方有持明飞天。整个造像构图与11世纪以后卫藏流行的唐卡方格状构图基本相同，只是下方绘制护法和供养人的位置铭刻了藏文题记。可以确认的有主尊右侧上方持剑的虚空藏菩萨，其余菩萨持物不易辨认，根据持莲及造像分布规则暂列此图（见图2）。八大菩萨完全是东印度波罗样式，皆三叶冠，可见项链、臂钏和璎珞。风格与我们后面章节论及的吉美博物馆藏敦煌绢画《不空罥索观音曼荼罗》风格相似，我们甚至在敦煌莫高窟第465窟窟顶菩萨中看到如此的样式。

仁达造像是有相对准确断代的作品，我们面临的问题是，早在赤德松赞时期（猴年），印度波罗艺术就已经进入东部藏区，假如它是穿越卫藏进入康地，那么在卫藏本土遗留的作品在哪里，现今卫藏发现的典型波罗样式构图的绘画大都断代为12世纪前后，如大昭寺和艾旺寺壁画菩萨。我们认为其中的区别是11—12世纪的作品出现具有断代标志的并足胁侍菩萨，早期波罗风格八大菩萨造像集中在受唐密影响的大日如来与观音造像系统。卫藏地区，尤其是靠近印度、尼泊尔的边境地区，也能见到个别早期遗例。如西藏岗巴县乃甲切木石窟第4窟，北壁主尊石胎泥塑像，造像仍为吐蕃后期样式，高发髻，手印似智拳印或转轮印，跏趺坐；最具断代标志的是莲座下方的双狮，但缺乏早期样式的稚拙，为大日如来，并与其余造像似乎组成五方佛系统而非八大菩萨体例。从这一点来说，此窟造像或许稍晚，在11世纪前后。㊵西藏本土此类造像较少，可以考虑东部藏区出现的八大菩萨造像是来自敦煌。然而，敦煌吐蕃风格作品，包括壁画和绢画，具有典型吐蕃波罗样式的年代都在9世纪上半叶，集中在830年前后，东部藏区的石刻年代集中在9世纪初，如804—814年。虽然二十年在艺术风格的分析上可以略去不计，因为很多敦煌作品的年代不能确定，吐蕃人781年就进入敦煌，更早就进入西域。恰如多闻天王造像一样，我们在找不到吐蕃本土大量例证的情况下，不妨朝此方向思考。《大唐西域记》记载于阗国大寺为大日如来寺，其佛像来自迦湿弥罗㊶，勃伽夷城瑞像亦与此地相关㊷，克什米尔为印度后笈多及波罗早期艺术传播之地，敦煌吐蕃式样八大菩萨也可能由克什米尔经藏西、于阗一线进入敦煌，同时经过藏区西部进入卫藏，卫藏等地的大日如来与八大菩萨系统亦来自克什米尔、于阗一线。敦煌吐蕃赞普和菩萨佩饰与藏区西部10—11世纪前后式样非常接近，尤其是翻领胡服，藏西出现较多，甚至保留吐蕃赞普的红色缠头、翻领白袍，更敦群佩先生记述：“在阿里及拉达克地区，迄今被传为法王后裔者，每逢新年等节令，他们身着称作古代服饰的衣物，佩戴称作赞霞（btsan-zhva）的顶端细长上角有一用红绢缠缚的阿弥陀佛，绢端前面交错的红帽。”㊸此种遗风卫藏遗存反而较少，恰好印证了敦煌的吐蕃波罗风格是从藏区西部进入，这也是当时的吐蕃人入西域的通道。㊹

在分析东部藏区8—9世纪的摩崖造像时，我们必须面对这样一个问题：如何看待有关文成公主的史实和传说与摩崖造像

㊴Benoytosh Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography: Mainly Based on the Sādhanamālā and other Cognate Tantric Texts of Rituals*, Calcutta, 1968, pp. 45-46.

㊵何强《西藏岗巴县乃甲切木石窟》，《南方民族考古·西藏文物考古专辑》第四辑，四川科学技术出版社，1992年。

㊶（唐）玄奘、辩机著，季羡林等校注《大唐西域记校注》下册，中华书局，2000年，第1009—1010页。“王城南十余里，有大（毗卢折那）伽蓝，此国先王为毗卢折那（唐言遍照）阿罗汉建也。昔者此国佛法未被，而阿罗汉自迦湿弥罗国至此林中，宴坐习定。时有见者，骇其容服，具以其状上白于王。王遂躬往，观其容止，曰：‘尔何人乎，独在幽林？’罗汉曰：‘我如来弟子，闲居习定。王宜树福，弘赞佛教，建伽蓝，召僧众。’王曰：‘如来者，有何德？有何神？而汝鸟栖，勤苦奉教。’曰：‘如来慈愍四生，诱导三界，或显或隐，示生示灭。遵其法者，出离生死。迷其教者，羁缠爱网。’王曰：‘诚如所说，事高言议，既云大圣，为我现形。若得瞻仰，当为建立，罄心归信，弘扬教法。’罗汉曰：‘王建伽蓝，功成感应。’王苟从其请，建僧伽蓝，远近咸集，法会称庆，而未有揵椎扣击召集。王谓罗汉曰：‘伽蓝已成，佛在何所？’罗汉曰：‘王当至诚，圣鉴不远。’王遂礼请，忽见空中佛像下降，授王揵椎。因即诚信，弘扬佛教。”

㊷《大唐西域记校注》下册，第1015—1016页。

㊸更敦群佩《白史》，参看格桑曲批译《更敦群佩文集精要》，中国藏学出版社，1996年，第134页。

㊹Deborah E. Klimburg-Salter: *Tabo: A Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, Milan, 1997, pls on p. 127. 关于吐蕃进入西域的时间和路线，参看王小甫《唐、吐蕃、大食政治关系史》，北京大学出版社，1992年，第20—41页；如慧超《往五天竺国传》记：小勃律国人“着毡衫及靴，剪其须发，头上缠叠布一条”。（唐）慧超著，张毅笺释《往五天竺国传笺释》，中华书局，2000年，第69页。

的关系。现在很多的研究者都将这些造像与公主相联系，根据我们以上的分析和题记确凿的年代，这些造像大多是在9世纪初叶、赞普赤德松赞时期。文成公主入藏是在唐贞观十五年(641)，卒于680年，为7世纪中后叶，距这些造像的年代将近有一百五十年。几乎可以确定地说，公主与这些造像本身原本没有关系。然而，众多藏汉文史料及民间传说并非空穴来风，藏东汉藏之间的文化交往由于公主入藏而得以加强，汉地敦煌等地的造像风格通过公主入藏而进入康区腹地。㊺

察雅象堆寺南殿亦供奉大日如来，其造像样式应与邓柯神女岩样式相仿，但现今造像经重绘修补已难见原始气象。好在寺院保留了数件早期菩萨石雕的残块，头面瘦削、高发髻、三叶冠，冠叶较高，中间冠叶较宽肥，两侧较瘦，额头较长，中间有天眼。造像样式与神女岩两侧胁侍菩萨风格非常相似。

二、查拉鲁普石窟、吉如拉康寺与汉藏艺术的多元风格

吐蕃文化有极强的包容性，早期西藏艺术同样具有多元风格。与本书主旨相关，需要详尽分析的有拉萨查拉鲁普石窟和吉如拉康寺彩塑。前者是藏区罕见的中原石窟样式，后者将汉地西域敦煌风格以及所谓于阗样式联系在一起。

1. 拉萨查拉鲁普石窟

查拉鲁普石窟为塔庙窟㊻，位于布达拉宫西南药王山东麓，依山开凿，窟口东向，石窟有中心柱和环柱礼佛道。《西藏王统记》记查拉鲁普石窟云：

> 王又于查拉鲁普修建神庙。此庙主神为吐巴查拉贡布，其右旁自现舍利弗，左旁目犍连，又右弥勒，左观世音，主从共五尊。虽然在岩石已自然现出，但为未来众生培积德福，复由尼婆罗工匠将其刻镂更加鲜明。㊼

《柱间史》记载："此后，(松赞干布为弥药王之女)茹雍冬妃，奠定查拉贡布寺之基。""冬妃赤尊还在女妖魔窟旁一崖壁上勒石作大日如来像。"㊽《贤者喜宴》详细记载："……弥药王之女茹雍妃洁莫尊(mi nyag gi rgyal povi bu mo ru yongs bzav rgyal mo btsun)……茹雍妃命雕刻查拉鲁普众自生像使之凸现，许以十八升盐换取十八升岩粉，于崖壁雕刻成转经堂(ru yongs bzas[v] brag lha klu phug gi rang byung rnams gsal bar brkos te tshva la brgyad bcu sdevi dus brag phye bre re phed pa la tshva bre re byin nas brag la skor khang brkos/)。"㊾松赞干布时期在康区建造寺院时也以党项人为监工。㊿

茹雍妃所建查拉鲁普石窟，是中心柱四面每面开龛的塔庙窟，宿白先生指出："这类石窟不见于印度、中亚和我国新疆地区，在西藏也只此一例，但却多见于当时中原以迄河西一带。"[51]弥药或称木雅，藏文称为mi/me-nyag，吐蕃时期指党项羌，游牧于甘、川、青一带。敦煌及宁夏须弥山石窟有北周至初唐开凿的众多塔庙窟，弥药妃所建石窟样式或取于此。藏文称此石窟为建在距地面二十米崖壁上的转经堂(bskor-khang)而不是地面上的佛殿(lha-khang)，宿白先生关于塔庙窟的判断至为精当。文献还记载弥药妃在崖壁勒石作大日如来像，也说明藏区东部八大菩萨造像传播的线索。

㊺我们同意黄显铭先生的看法，公主是由长安、天水、文县、松潘、金川、丹巴至康定、木雅，沿金沙江河谷西行经邓柯、玉树，过通天河，逾唐古拉山经那曲入藏。参看黄显铭《文成公主入藏路线初探》，《西北民族学院学报》1980年第1期及《文成公主入藏路线再探》，《西藏研究》1984年第1期，第80—83页。这条路线，既可避免背面昆仑山之险，又可避开东来横断山脉险隘。宋元藏人往来，皆取此途。

㊻元代蔡巴万户长次子在窟顶缀修寺院，见郭和卿汉译本《西藏王臣记》第105页："曾修建拉萨的八阁及扎拉鲁布寺大殿顶。"藏文第108页：chung ba smon lam rdo rje/vdi nyid kyis lha savi bar skor dang/brag lha klu spug gi rgya phibs。关于查拉鲁普石窟，还可参看西藏文管会文物调查队《拉萨查拉路普石窟调查简报》，《文物》1985年第9期；何周德《查拉路普石窟初探》，《西藏研究》1987年第3期；霍巍《吐蕃第一窟——拉萨市药王山札那路浦石窟的几个问题》，《文物与考古》2003年第1期。

㊼刘立千译本《西藏王统记》，第92—93页，民族出版社，1981年，藏文本第158页：de nas yang rgyal pos brag lha klu sbugs su lha khang bzhengs te/rten gyi gtso bo thub pa brag lha mgon po/devi g. yas na shva rivi bu dang/g. yon na moong gal gyi bu/devi g. yas na byams pa/g. yon na spyang rasgzigs te/gtso vkhor nga brag la gsal bar byon navng/ma vongs pavi sems can bsod nams bsog pavi phyir du/bal povi lha bzos vbur du brkos/bskor khang brag la brko ba la/bod vbangs rnams kyis legs par brkos te/

㊽甘肃民族出版社藏文本 *bkav-vchems-ka-khol-ma* 第231页只有茹雍妃建造查拉贡布拉康之事 devi phyi ma ru yong stong bzav khri btsun yin/des brag lha mgon povi lha khang rmang gting ngo/。勒石造像事见卢亚军汉译本第145—146页，但藏文本缺，或许是作者翻译所据底本不同。

㊾《贤者喜宴》藏文本，第240页。此页还记载说茹雍妃还建造了米芒蔡神殿(kha cig du ru yongs bzas mig mang tshal gyi lha khang bzhengs)。

㊿《贤者喜宴》藏文本，第230页。"……党项监工建康地贡唐仲玛寺"(lag mthil g. yas gnon pa la mi nyag gis lag dpon byas te khams kong thang sgron ma)。

[51]宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第24—25页。

除了洞窟形制外，查拉鲁普石窟的佛与二弟子半浮雕造像属于“自然天成”，很难看出特定的风格，因为该“转经堂”系“由吐蕃臣民在岩石上造出”(bskor khang brag la brko ba la/bod vbangs rnams kyis legs par brkos te/)[52]，但其中的一些菩萨造像，典型者如莲花手观音等，经过稍后尼婆罗工匠的修饰，菩萨所着贴体裙裤就是典型的“尼泊尔”样式，但头冠并不相同(彩图1-2-13　拉萨查拉鲁普菩萨浮雕)。此外，窟内仍保留了着桶状缠头的赞普造像。

藏区的石窟寺可以分为三个体系：最为突出的是藏区西部象泉河沿岸崖壁分布的石窟寺，这种石窟我们可以看作是中亚或西域石窟在西藏境内分布的边缘，因为进入卫藏以后这种石窟形制就没有了；其二是藏区东北部即今天甘肃、青海藏汉交接地区10—11世纪分布的石窟寺，如西宁北山石窟寺、青海互助白马寺、尖扎金刚岩石窟等；其三，藏区最早的石窟寺就是查拉鲁普石窟所代表的传自汉地的中心柱式石窟寺，实际上，在与汉藏艺术传播有密切关系的拉萨叶尔巴寺，也有这种中心柱石窟寺。[53]

作为吐蕃第一窟，查拉鲁普石窟将汉地石窟样式与藏东菩萨造像引入吐蕃，是汉藏艺术交流的直接证据，架设了藏传佛教艺术向汉地、西夏传播的通道。

2. 瓜州寺与吉如拉康寺

瓜州寺(kwa-cu或者译音为噶曲寺)位于今西藏山南雅鲁藏布江北岸、桑耶寺周边，古代称之为查玛的地方；有时又称查玛瓜州寺(brag-dmar-kwa-cu)，为吐蕃赞普居住之地。吉如拉康寺位于山南乃东县的温地(von)，往东与瓜州寺相隔两道山脊。鉴于吉如拉康寺彩塑独特的艺术风格及其与瓜州寺紧密的历史联系，意大利学者威他利所著《早期卫藏寺院》(Roberto Vitali: *Early Temples of Central Tibet*, Serindia Publications, 1990)又将瓜州寺(噶曲寺)与吉如拉康寺认定为同一座寺院，这种观点在西藏艺术史研究中有很深的印记，其舛误之处需要加以说明。为此我们将瓜州寺与吉如拉康寺在此一并论述。

乃东县吐蕃赞普与母后常居的温地(von-lung-pa)在桑耶青浦的山背后，古查玛(brag-dmar)属地，因其属于拉萨河流域，故又称温地属于吉地(skyi)。[54]　温地的吉如拉康寺，藏文10世纪前后的文献作ke-ru或ke-ru-lha-khang，威他利将吉如拉康寺等同于噶曲寺，巴桑旺堆先生认为，两寺虽然相距不远，但并非一寺。

与噶曲寺创建年代相仿，吉如拉康寺也是西藏现存最早、保存完好的佛教建筑之一。[55]　立于拉萨河对岸西南若玛岗[56]的噶迥寺建寺碑为我们了解吐蕃时期建造的佛教寺院提供了非常重要的史料。据噶迥寺建寺碑记载，桑耶查玛的噶曲寺建于赤德祖赞赞普时期(704—754)。[57]　吐蕃碑文及敦煌藏文写卷中的Kwa-chu皆用来指敦煌的“瓜州”，据说吐蕃为纪念727年占领瓜州而建此寺，[58]这种说法极有可能。727年赞普亲征，第二年才返回本土，是一次非常重大的事件，噶曲寺的“瓜州”(kwa-cu)就是直接的证据。相信赞普浩浩荡荡凯旋返蕃时，汉人或胡人的工匠不会缺少。敦煌藏文写卷大事纪年记载了吐蕃人占领瓜州后欢喜的心情：

(赤德祖赞)赞普亲自出征，于唐境推行政令，攻陷唐之瓜州等城堡。彼时唐朝国威远震，北境突厥亦归聚于唐，(西)至大食国以下均为廷辖土，唐地财富丰饶，于西部(上)各地聚集之财宝贮之于瓜州者，均在吐蕃攻陷之后截获，是故赞普得以获大量财

[52]《西藏王统记》藏文版，第158页。药王山民间造像的传统一直延续至今，所以判定这些摩崖造像的年代非常困难。

[53]张建林先生2007年6月7—9日北京藏学研究中心国际会议期间告诉作者，叶尔巴寺也有这种形制的石窟。考虑到该寺在后弘期下路传法时期的特殊地位及最早描绘汉地罗汉的事实，所见此类石窟在情理之中。

[54]巴桑旺堆先生指出，以往学者和文献对吉如拉康寺位置的记载有误，今日乃东县的温地(von)与藏文史籍提到的温姜德乌宫殿在两个不同的地方，温地在桑耶寺以东的乃东，即吉如拉康寺所在地，而温姜德乌宫不在桑耶寺附近，而是在今天拉萨市曲水县的蔡纳乡(tshal-sna)，即位于桑耶寺查玛以西约四十公里。此说为是，否则称温地属于吉曲，有矛盾之处，此可备为一说。吉如拉康寺收藏的朗达玛十世孙施写的经卷(约10世纪作品)，称此地为von-mo lung-ring，但这一名称是藏文文献称颂圣地的统称，如本教圣地亦称“魏摩隆仁”(von/vod-mo-lung-ring)。

[55]关于吉如拉康寺与噶曲寺的关系及其位置，西藏社会科学院历史研究所巴桑旺堆先生指出，威他利先生有关吉如拉康、温姜多与噶曲寺的论述有明显的地理矛盾，吉如拉康寺位于噶曲寺以北的山凹中，温姜多位于拉萨以东的曲水蔡纳乡，噶曲寺位于桑耶寺附近的brag-mar，即靠近桑耶寺略北的地方，现已不存。威他利将现今存世的寺庙吉如拉康寺等同于噶曲寺。Pasang Wangdu, “Ke Ru Lha Khang: Cultural Preservation and Interdiscipliary Resaerch in Central Tibet,” in *Text, Image and Song in Transdisciplinary Dialogue*, ed. by Deborah Klimburg-Salter, Kurt Tropper and Christian Jahoda, Brill, 2007, pp. 45-61.

[56]王尧编著《吐蕃金石录》，文物出版社，1982年，第160页。

[57]《吐蕃金石录》，第154页：myes khri lde gtsug brtsan gyi ring la/brag dmar gyi kwa cu dang/mching phur gtsug lag khang brtsigs ste。

[58]《吐蕃金石录》，第162页。

物,民庶、黔首普通均能穿着唐人上好绢帛矣。[59]

见于此期的噶曲寺之所以命名 Kwa-cu,显然与赞普亲征的这次重大事件相关。Kwa-cu 这个名称或许激发了学者探索其造像渊源的兴趣,这样就联想到此寺造像的所谓"于阗风格"。威他利放弃赞普北巡亲赴西域及寺院命名"瓜州"这一重大史实,转而根据《于阗国授记》推断噶曲寺是金城公主为于阗僧人修建,其间也有他的理由。[60] 我们检索藏文史料,发现修建温地宫殿的确实是于阗工匠。藏文史书《巴协》增广本中有一段极有价值的记载,此书记曰:

(修建桑耶寺时)听说在李域的加诺木莫地方有一个巧匠,他是修建温姜德乌宫殿的工匠师傅。于是,赞普命人将一只獐子关在铁笼中,派使者带着獐子和一封信函。信中写道:"笼中关的是吐蕃赞普的香象,今派人送去,请收下。贵国有一个叫李·觉白杰布的巧匠,请让他来修建吐蕃赞普的本尊寺庙。如果不肯赠与,赞普震怒,将陈兵相向!"使者到了李域,把信函献给李域君王。李域王看了函令,看见送来的礼物香象连屎尿都散发香味,对之非常喜爱。又怕不遵从赞普命令会引起战祸,便商定遵命照办。杰布说:"我太老了,我有三个儿子,把他们奉献给吐蕃赞普吧!"李域王说:"你如果不去亲见赞普一面,赞普就会领兵来打李域。听说从前吐蕃赞普就曾率骑兵击败过李域。这次,你李·觉白杰布一定要到吐蕃去,哪怕死在途中,也要把你的头颅献给赞普!"于是派李·赛松、李·赛悦、李·赛道等三子陪同父亲去吐蕃做工。让使者带着礼品返回吐蕃。李·觉白杰布未死于途,平安到达吐蕃与赞普相见。[61]

这里的温姜德乌,藏文作 von-cang-devu,巴桑旺堆先生认为不是今日吉如拉康寺所在地的乃东县的温地,而是位于桑耶寺以西四十公里、拉萨市曲水县的蔡纳乡(tshal-sna),是吐蕃赞普的夏宫,在敦煌藏文大事纪年 700—812 年母后经常驻于此宫,写作 von-cang-dor 或 von-chang-dor。巴旺的考察可能是准确的,因为查玛与乃东温地仅隔两道山脊,敦煌藏文写卷不可能将赞普夏宫分别记载为温姜德乌和查玛。9 世纪初编辑的《翻译名义集》若干跋语都提到这座宫殿。[62] 桑耶寺建成于 779 年,于阗工匠(bzo-bo-mkhas-pa"大师")修建温姜德乌肯定是在 779 年之前,这些寺院皆位于乃东至曲水之间的雅鲁藏布江河谷两岸,据此我们可以判断这些工匠是否参与了噶曲寺的建造。[63] 赤德松赞时期(812)立谐拉康碑乙碑文明确说明为 pha-brang-von-cang-do,即为"宫殿"。[64]《巴协》记载于阗工匠曾修建此宫殿,但没有说明是寺庙。此后温姜德乌在赤祖德赞(赤热巴巾)时(798—815)改建为寺庙,这次修建确实有于阗等地工匠参与,《西藏王统记》记载:

(赤热巴巾)王为安置本尊,于温姜多修建柏麦扎西格培寺。遂由于阗召请善匠工巧,由尼泊尔召请甚多塑匠石匠等,修建九层佛殿。下三层及其门楼等,皆用石建造。中三层并其门楼皆用砖建造。上三层并其门楼皆用木建造。上有顶阁,共为九重。每顶阁之游廊间,为诸沙门讲经说法之处。其最上顶,有金龙玉

[59]《敦煌本吐蕃历史文书》大事纪年 727 年:"攻陷唐之瓜州晋昌"(rgyavi mkhar kwa cu sin cang phab)"墀都松赞普传略",王尧、陈践译注《敦煌本吐蕃历史文书》,民族出版社,1992 年,第 166 页,藏文本第 130 页:rgya po khri lde gtsug brtsan gyi ring la/rjed gshin chis vjam ste/myi yongs kyis skyad do//blon che stag sgra khong lod dang/rje blon mol nas/rgyal po zhabs kyis btsugs te/rgya la chab srid mdzad na/rgyavi mkhar kwa cu la stsogs pa phabs ste//de stam na rgya vi srid ches nas/byang phyogs kyi dru gu kun kyang vdus la//ta zig la thug pa man chad rgya vi khams su gthogs ste//rgya vi nor mang po stod pyogs su vdon pa mams//kwa cu na tshogs byas pa las//thams cad bod kyis phab ste bzhes pas//blar yans dkor mang po brnyes//vbangs mgo nag pos kyang rgya dar bzang po khyabs par thod bo//

[60]作者指出:"据《于阗国授记》,金城公主当时修建了七座寺院,但这一说法难能令人信服。因为据后来的藏文文献,尤其是赤松德赞和赛那勒时期文献的明确记载来看,赤德祖赞执政时期的吐蕃只有五座寺院。再者,七这个数字反复在《于阗国授记》中出现——佛教传入吐蕃之后的第七代国王、修建了七座寺院和其他一些例子——由此可知,它不是实际的数字,而只是一种具有象征意义的数字。结合本章开头提到的吐蕃王朝时期的诏令内容来看,《于阗宗教史》中的记载似乎更切合实际,即金城公主只为于阗僧人修建了一座寺院。因为据诏令内容,赤德祖赞时期只建有噶曲寺,就算青浦寺也建于此时,最多也只有两座寺院。因此,如果金城公主在当时确实只为于阗僧人修建了一座寺院,那么,这座寺院在很大程度上就是指噶曲寺。这一推断并不是说赤德祖赞时期只修建了这一座寺院,而是说噶曲寺是唯一一座为于阗僧人修建的寺院。"参看威他利《卫藏早期寺院》第 1 章(Roberto Vitali: *Early Temples of Central Tibet*, Serindia Publications, 1990, pp. 1-36)。

[61]《巴协》,汉文本第 60—61 页,藏文本第 182—183 页,藏文原文:von cang devu yi bzo bo mkhas pa zhig li yul lcags ra smug mo na yod par thos pas/gla ba gcig lcag kyi dra bar bcug nas vdi bod kyi btsan povi spos kyi glang po yin pas vdi bzhes la/li spyod pavi rgyal po zhes pa [pavi] bzo bo mkhas pa zhig yod zer ba de bod kyi btsan povi thugs dam gyi lha khang gi bzo byed pa la gnang ba zhu ba dang/de ma gnang na btsan povi thugs khros nas dmag vdren no bya bavi sgrom bu skur nas pho nya btang/pha nya bas de li rje la phul bas/li rje bkav sgrom gzigs nas/spos kyi glang povi chu dang rul ma tshur [tshul] chad spos su byung bas zhu rten lvang mnyes/btsan povi bkav ma nyan na dmag lvang vjigs nas/bkav sgrom nas byung ba ltar rdzong bar chad nas/li spyod pavi rgyal po bod yul du mchis vtshal bar sgo bas/nga rgas ngavi bu gsum btsan povi phyag tu vbul lo mchis bas/li rje na re khyod rang btsan po dang dyar ma mjal na li yul du btsan povi dmag vong/sngon kyang bod kyi btsan pos rta dmag drangs nas li cham la phab ces zer nas kho de/li spyod pavi rgyal po lam du gum kyang mgo btsan povi phyag tu phul gcig [cig] ces/bu li gser gzung/li gser vod/li gser tog gsum bod du bzo byed du sdzangs [brdzangs]/pho nya la skyes bskur nas yar vong/li spyod pavi rgyal po ma gum bar btsan po dang zhal mjal/

[62]参看张广达《九世纪初吐蕃的敕敛翻译名义集三种》,《西域史地丛稿初编》,上海古籍出版社,1995 年,第 320—321 页。

[63]《敦煌本吐蕃历史文书》,第 21 页。

[64]《吐蕃金石录》,第 128 页。

龙，微风鼓荡，如伞盖旋转。中间墙围之上，有宝石墙砖、飞檐、栏杆，饰以流苏璎珞。复有伞盖、幢幡、宝鬘、铃铎、小铃，其声铿锵。大殿金盖之宝顶，高与山齐。此庙在吐蕃境内，觉无伦比。乍见之下，立生敬信。为防巨风，顶盖四周，系以铁链，连与四方石狮子上。此山三层供奉赞普本尊神像，中三层内，居诸受供僧伽，下三层内王与诸臣僚居焉。如温姜多无比吉祥增善伽蓝，其造塑之新奇者，即塑造帝释梵天像作为拉萨慈氏法轮殿之门神。木工之新奇者，于四大通天柱上，均以珍宝作为严饰。壁画之新奇者，若画古旧，仍可补绘。造一百零八柱瓶，作为修复之用。其熔铸之新奇者，则敬献大钟等是也。又王之受供僧娘·霞坚及少数臣僚等在拉萨东面建噶如及木鹿寺。[65]

新宫将最初的王宫在原址上改建为设有佛堂的宫殿，因为赞普臣僚及供奉的僧人都住在这里。在这次修建中，对同处温地的噶曲寺必当一并修葺，吉如拉康寺 9 世纪前后的八大菩萨造像或许由于阗工匠塑于此时。

《巴协》记载的赤德松赞（755—797）修建甲琼寺（skar-chung）[66]，后代学者认定噶曲寺建于赤德松赞时期，如《卫藏道场胜迹志》称温地的拉康吉如（lha-khang-ke-ru）建于赤松德赞时期。[67]提到紧邻吉如拉康有 mchod-rgyal-dkar-chung，为古塔。此 dkar-chung 或者就是 skar-chung 的变体。kwa-cu / dkar-chung / skar-chung 之间或许只是名称的变化。甲琼寺所在的地名 rgyal-sde 有时写作 rgya-sde，“汉人部”，名称令人想起 kwa-cu 的得名。

不知为什么，威他利始终没有对噶曲寺的藏文名称与 kwa-cu 完全相同的寓意进行解释。如上所述，我们更倾向于认定噶曲寺就是回应“瓜州”：首先，赤德祖赞年幼即位，祖母没庐氏墀玛略垂帘听政。[68] 其间遣使赴唐请婚，710 年金城公主入藏。兔年，即 727 年，吐蕃攻占瓜州，赤德祖赞罢免了韦氏家族相论职位，委派祖母家族没庐·琼桑维莽出任，此人担任相论十四年。其间唐蕃关系转暖，没庐家族对金城公主及唐王朝十分友善，金城公主在赤德祖赞的默许下邀请于阗僧人到吐蕃传法。噶曲寺早期建筑很可能是在这位相论执事期间创建。其次，威他利根据《德乌教法史》（*ldevu-chos-vbyung*）确定噶曲寺后期建筑亦为没庐·尚绮心儿（vbro-khri-gsum-rje-stag-snang）维修的，没庐·尚绮心儿维修噶曲寺的目的是为了补偿他 822 年以前对“唐人舅舅”（zhang-po-rgya）的战争中所犯下的罪过。[69] 据说没庐·尚绮心儿很早就到了敦煌，并修建一座圣光寺。[70] 第三，温姜德乌宫殿与瓜、沙安西四镇确实有密切的联系，在吐蕃 787 年攻占沙州若干年后的汉人暴动后，温姜德乌宫仍然发出文告，证明噶曲寺所在的温地与敦煌关系密切。[71] 以上事实都说明，噶曲寺的建造与敦煌（瓜州）的关系更为重要。

敦煌和噶曲寺之间的艺术联系还可以在文献中得到更为充分、确切的证实。热巴坚赞普的兵马都元帅和首席大臣没庐·尚绮心儿本人与敦煌的关系尤为密切。其中，唐朝官员写给“尚

---

[65] 刘立千译本《西藏王统记》，汉文本第 137—138 页，藏文本第 227—228 页：devi steng du dge vdun bzhugs par mos la dge vdun dbu sde gnyis zhes grgs so/thugs dam du vu shang rdo/dpe med bkra shis dge vphel gyi gtsug lag khang bzhengs par vdod nas/livi yul nas rig byed la mkhas pavi bzo bo bos/bal povi yul nas lha bzo dang/rdo bzo ba mang po bos nas lha khang dgu thog tu mdzad pa la/vog gi thog gsum sgo dpe dang bcas pa rdo las grub/bar gyi thog gsum sgo dpe dang bcas pa so phag las grub/steng gi thog gsum sgo dpe dang bcas pa shing las grub/rgya phub dgu brtsegs yod pa/rgya phub re revi bya vdab bar na/rab tu byung ba chos nyan bshad byed pa bzhugs/steng gi rgya phub gser vbrug g. yu vbrug dang bcas pa/rlung gis bskyod dus gdugs ltar vkhor ba/bar gyi rtsig pavi steng na/rin po chevi pha gu la/mdav yab dang pu shu/dra ba dang dra ba phyed pas mdzes pa/gdugs dang/rgyal mtshan dang/rin po chevi phreng ba dang/dar gyi cod pan dang/dril bu g. yer khavi sgra vkhrol ba/rgya phub rtsevi gser vbru rgyab ri dang mthod man mnyam pa/bod yul kun na vgran zla dang bral zhing mthong ba tsam gyis dang bar byed la/rlung chen rgya phub kyi phyogs bzhir lcags thag btang ste phyogs bzhir rdovi seng ge dang sbrel/de la steng gi thog gsum na rjevi thugs dam bzhugs/bar gyi thog gsum na mchod gnas dge vdun bzhugs/vog gi thog gsum na rje blon vkhor dang bcas pa bzhugs so/de ltar vu shang rdo dpe med bkra shis dge vphel gyi gtsug lag khang bzhungs pavi phud la/lha sar sa phud/tshang pa dang brgya byin/shing bzovi phud la gnam yas ka ba bzhi rin po ches brgyan pa dang/ri movi phud la rnying pa gso rgyu nyan pa/be bum brgya rtsa brgyad lugs mavi phud du ljong la sogs pa rnams phul lo//

于阗确实出塑匠，新疆木简中就有记载 vdzom sman kyi sde/vo nal lha zo，见王尧、陈践《吐蕃简牍综录》No. 187.

[66]《巴协》，藏文本第 180 页。rgya sde skar ma chung du tsam cig rtsigs par chad byas nas/skar chung lha khang bzhengs su gsol te/

[67] 刘立千译《卫藏道场胜迹志》，西藏人民出版社，1987 年，第 15 页。

[68] 参看文书大事纪年 700—727 年记载，母后多居于温地，参与朝政。参看王尧、陈践译注《敦煌本吐蕃历史文书》，民族出版社，1992 年，第 149—152 页。

[69] 威他利确认噶曲寺后期修建者为没庐·尚绮心儿的记载出自《广本德乌教法史》。参看威他利《卫藏早期寺院》的第 1 章。Roberto Vitali：*Early Temples of Central Tibet*，pp. 16－17.

[70] 这可能是尚绮心儿玛布和南喀宁波事迹中与没庐·尚绮心儿虔诚事佛及在敦煌居住的早期记载。名字中的“玛布”一词可能意为年轻人，疑指年轻的尚绮心儿——他很有可能随其父亲驻扎在敦煌地区，因为他父亲尚赞磨是吐蕃驻扎在东北地区重权在握的将军。由此看来，尚绮心儿玛布就是指他本人。参见[法] 戴密微著，耿昇译《吐蕃僧诤记》，甘肃人民出版社，1984 年，第 388—401 页。

[71] 参看托马斯《西域古藏文社会历史文献》（F. W. Thomas：*Tibetan Literary Texts and Documents Concerning Chinese Turkestan*，刘忠、杨铭译注，民族出版社，2003 年）收录残卷指明“温江多宫颁发盖印之文告：诸臣属听悉，（神圣赞普）取得沙州城池、百姓和财物……（唐人）不满王政，杀死吐蕃上等臣民……十年来……已无内患……颁布文告者，噶伦赞协”（//pho brang von cang do nas bkyevi phyag rgya phog ste//zha sngar snyan du//. . . pos sha cuvi skun kar vbangs dang bchas su phyag du bzhes te//. . . bkav/blon btshan bzher dang blon phyag rgya vchang du stsald pha）。托马斯认为此宫建在敦煌附近，否则颁发文告不会这么便利。假若如此，就有两个温姜德乌宫殿，似乎不可能。

起律心儿”的一封书信，对于了解这一关系具有极其重要的价值。信中不仅对他在吐蕃与回鹘之间的战争中的功绩进行了追溯，而且还认为他既事君又向佛，修建了不少寺院。信中还提到了他定居敦煌并在该处修建了一座寺院的重要史实。[72]

必须注意的是，威他利讨论的噶曲寺等同于吉如拉康寺[73]，作者有关噶曲寺的史实倒是没有大的问题。但巴桑旺堆先生根据吉如拉康寺新近发现的藏文史料，提出该寺曾记载朗达玛之子永丹(Yum-brten)的六世孙贡乃(mGon-ne)，贡乃之父蔡纳益西坚赞(Tshal-na ye-shes rgyal-mtshan)是10世纪前后桑耶及邻近地区著名的邦主。巴桑旺堆先生推断该寺当由永丹后人所建，年代大约在9—10世纪，寺名当时已经称作吉如拉康了。[74]至于又被称作查玛噶曲(brag-mar kwa-ju)的噶曲寺(瓜州寺)则是位于桑耶，寺院废墟至今仍存，当地人仍称噶曲寺。[75]

吉如拉康寺的主供佛释迦牟尼佛可能是整个卫藏地区至今所能见到的最早的泥塑彩绘佛像。虽然寺院建造的年代及与噶曲寺之间的关系至今仍然存在争议，但寺院收藏的吐蕃写卷《般若波罗蜜多经》及经末题记颇具吐蕃特征的行文方式[76]，以及相距不远的地理位置，共属寺主父王管辖的事实等都说明吉如拉康寺当是吐蕃或后弘初期的古寺，其中的彩塑作品与卫藏11—12世纪如扎塘寺、艾旺寺等作品的风格仍有相当的区别。威他利对彩塑作品不同风格的直觉应该是准确的。虽然彩塑经过历代多次的重妆早已失去初期的色彩，但佛像宽阔圆润的面部及其恬静隽永的神情仍然透露出早期唐代敦煌和西域于阗风格的特征，与后期佛像雕塑五官塑造的程式化夸张特征截然不同：佛像的眉眼没有处理成细长狭窄，中央凹下的佛眼，鼻翼和嘴唇也相对写实，丰腴的双颊和趋于方圆的面部使我们联想到唐代汉地的佛菩萨造像。佛像身后有很大的背龛，可以看到摩羯和迦楼罗。背龛后方残存有部分壁画，描绘黄底深蓝色的莲花，带有明显的西域风格。吉如拉康佛殿两侧的侧壁分别塑有一组泥塑立像，每侧五尊，分别由四尊菩萨和一尊护法神立像组成，两侧四尊菩萨合为八大菩萨。如前所述，为吐蕃统治敦煌时期最常见的雕塑题材，假如吉如拉康彩塑同样为八大菩萨，但与敦煌及藏边石刻是否同为一个体系？因为后者八大菩萨的主尊为大日如来，这里的主尊为释迦牟尼，释迦牟尼与八大菩萨的组合当为新样式。由于此像被锦缎覆盖，很难确定手印和莲座样式，目前还很难定论。从艺术风格来看，由于主尊与菩萨的塑造时间相差近百年，前者是在赤德祖赞修建佛殿时塑造，后者是在赤热巴巾时期由没庐·尚绮心儿维修佛殿时创作的，因而两者的风格有所不同，主尊佛像展示的是威他利强调的于阗风格，后者则是敦煌时期的后笈多、波罗样式。与主尊佛像雕塑相比，菩萨造型僵硬而缺少圆润，着意表现菩萨的前额，强调其三维效果，但缺乏整体感，表面也比较粗糙。整个感觉是面部平板，前额宽广，下颏凸出，失去了主尊佛像饱满圆润的体积感与富有人间情义的写实造型特征而流于程式化，但菩萨的嘴唇保留了唐时汉地仕女人物的樱桃小口，正如威他利先生观察到的，与敦煌吐蕃绢画风格极为神似(彩图1－2－14　吉如拉康寺彩塑菩萨)。[77]金刚手造像与后期圆润鼓腹重在表现躯体内在爆发力的护法神造像完全不同，重视胸臂、四肢肌肉的刻画，与敦煌出现的诸如火头金刚等造像的表现方式相同。.

吐蕃自787年占领敦煌至848年近七十年，威他利观察到吉如拉康由没庐·尚绮心儿维修时期创作的作品同敦煌现存的大批作品极其相似。其中绢画的风格与吉如拉康菩萨雕塑的风格惊人地相似。如敦煌绢画中具有“印度—尼泊尔”风格的袈裟、特征不甚明显的三叶冠、造型苗条的身躯和装饰得当的珠宝饰物。[78] 更为值得关注的是，学者在吉如拉康考察时发现了吐

[72]该信见《吐蕃僧诤记》“大蕃敕尚书令赐大瑟瑟告身尚起律心儿圣光寺功德颂”，第389—400页。其中有云：“圣主(赞普)统三光之明，无幽不照。令公承九天之宠，肱股奉阳。近沾圣德之弘，远沐恩晖之重。率宾咸服，观国之光。烛赈流沙，称圣光寺也。”“……敕日(亡)相国先门(卿)尚赞磨(blon-che mgo-mang)……”尚起律心儿的父亲尚赞磨也就是《新唐书·吐蕃传》中迎娶金城公主的大臣尚赞咄。

[73]Roberto Vitali：*Early Temples of Central Tibet*，pp. 1－35，特别参看第1页注释8和第25页注释30。威他利也引用了图齐(Tucci)和黎吉生(Richardson)对“ke-ru”一词的确认。

[74]Pasang Wangdu，“Ke Ru Lha Khang：Cultural Preservation and Interdiscipliary Resaerch in Central Tibet，” in *Text，Image and Song in Transdisciplinary Dialogue*，pp. 45－61. 这份卷子是现藏于西藏博物馆的《般若波罗蜜多经》，其中一段非常重要：“南瞻部洲，此吐蕃王土；山高、地洁、雪山环绕；诸地最殊胜者是魏摩隆仁，众人最杰出者有邦主贡乃，大臣最贤德者相顿班扎，众寺最庄严者吉如拉康，法师最显赫者格西沃顿。”(vdzam gling mngav ris bod kyi rgyal khams vdir/ri mtho sa gtsang gangs kyi rgyud kyis bskor//yul las khyad par vphags pa von mo klung ring vdir//myi las khyad par vphags pa mngav mdag mgon ne byung//zhang blon khyad pa zhang ston sbra ban byung//chos skor khyad par vphangs par lha khang ker ru byung//chos mkhan khyad du vphangs pa dge bshes vor ston byung)

[75]Pasang Wangdu，“Ke Ru Lha Khang：Cultural Preservation and Interdiscipliary Resaerch in Central Tibet，” p. 48.

[76]文物工作者在吉如拉康收集到吐蕃时期的藏文写卷《般若波罗蜜多经》写卷，可见此寺确实是吐蕃古寺。参看《西藏博物馆》，中国大百科全书出版社，2001年，第53页图版3、4。

[77]Roberto Vitali：*Early Temples of Central Tibet*，plate on p. 10.

[78]图版参看大英博物馆斯坦因藏品《观世音菩萨像幡》S142和S144。

蕃时期的藏文写卷及白画佛像，这些由吐蕃赞普后人所施写的藏文卷子中发现手绘大日如来造像，仍然可见其风格与榆林窟第25窟、察雅仁达等地造像大致相同（彩图1－2－15　吉如拉康寺出土佛经插图）：造像佛陀螺髻，作说法印，双狮莲座。[79] 必须指出的是，此件插图依照其藏文书写样式可以判定在9世纪前后，流畅的表现织物质地的用线方法与吐蕃绘画风格不同，佛像无袒右，衣袖宽大，并作说法印。假如我们断定为释迦牟尼说法图，下方对狮莲座与释迦牟尼图像辨识存在差距；假如断定为大日如来，那么又是一种藏传系统新样式的大日如来，波罗及东密造像确实也有作说法印的这位如来。

8世纪前后以吉如拉康寺彩塑为代表的吐蕃敦煌风格至10—11世纪前后仍然在卫藏流行，据此我们才可以解释后藏康马艾旺寺、耶玛尔寺彩塑，扎囊扎塘寺壁画中敦煌风格的渊源。我们在下一节分析敦煌的藏传作品时还要具体阐述。

藏语解释 li-yul 一词时，li 多指“钟铜”或“响铜”，是一种以铜为主要成分的合金，yul 指“地方”。故很多学者以为“li-yul”就是产铜之地。[80]实际并非如此。“铜”，藏语有专名 zangs，西藏的桑日县就是“铜山”zangs-ri。现今的 li，仅有 li-ma“响铜器物”，li-dkar 白响铜，li-ser“黄响铜”，li-dmar“紫响铜”，li-nag“黑响铜”之意。其基本意义只有 li-ma，多释义“响铜”，实际意义是“佛像”或“金铜佛像”，如布达拉宫 li-ma lha-khang“响铜殿”全供奉佛像，所以藏文“李域”li-yul，可以确认是“出产佛像之地”，与“铜”无涉。因此藏文文献多提到佛像，如八大菩萨，造像匠人来自于阗。

然而，从事西藏艺术史研究的学者，如威他利先生等，往往陷入一种定式思维，即将藏文的 li-yul 狭窄地理解为今日的“于阗”，而极力痛苦地寻求所谓的“于阗风格”。可是，由于缺乏更多的作品例证，于阗风格被抽象化了。典型的特征如让胁侍人物呈正面是公元6世纪以来于阗画派遵奉的特征。如马里奥布萨格里所说：“（于阗画派）对人物形体的处理极为有趣，其主要特点是偏爱让人物处于正面视中，脸是圆的，近似圆盘型。”“（这种画派）是一种平面的，几乎近似于二维的图案。”[81]由于 kwa-cu 与 li-yul 有地理上的矛盾，威他利在强调“于阗”的同时必须有所放弃，吉如拉康主尊释迦牟尼佛如满月庄严法相正好符合于阗风格的特点，八大菩萨则成了敦煌风格。实际上，670年（咸亨元年）吐蕃占领安西四镇至851年（大中五年）撤出，藏文 li-yul 一词所指的地区，是包括安西四镇在内、昆仑山以北和塔克拉玛干沙漠之间地区的总名，而非特指今日的于阗，狭义的于阗“和阗”藏文为 vo-then。[82]

藏文文献记载吐蕃时期的寺庙建筑分为三个大的时期，起初为镇边厌胜小庙，传说文成公主堪舆拉萨如同仰卧魔女，须建十二座庙宇镇压肢体，小庙称为“神殿”（lha-khang），与真正的寺庙尚有差别。从后代遗存和寺名可知，和佛教关联的有山南昌珠寺（khra-vbrug）、康区西夏人监工的隆唐准玛庙（klong-thang-sgron-ma），以及曲水的仓巴隆伦庙（tshang-pa-rlung-non）等。[83] 除了松赞干布时期所建大昭寺和小昭寺外，为传播佛教、供奉经典、真正的早期佛寺建筑是赤德祖赞建立、包括吉如拉康在内的五座寺庙。分别是拉萨的卡扎（vkhar-brag）、查玛的真桑（vgr[i]n-bzang）、青浦的纳热（ne-ral）、查玛的噶曲（k[w]a-ch[c]u）、桑耶的玛萨贡（ma-sa-gong），这些庙宇被称为 gtsug-lag-khang 而不是 lha-khang。[84]

吐蕃时期建造的很多寺院都塑有佛菩萨像，松赞干布时期建造的大昭寺、小昭寺、查·叶尔巴寺、昌珠寺和赤松德赞时期建造的桑耶寺都塑有大量佛、菩萨、护法像。如修建大昭寺时的十一面观音本尊彩塑像，被认为是西藏的第一尊彩塑菩萨像。今日大昭寺的四大天王和八大菩萨彩塑的原作，最初都是随同两位唐公主进入吐蕃的众多汉地工匠的作品。遗憾的是，这些彩塑作品经过历代的磨难、毁损和后代无数次的重塑重绘，现今已经很难看到原作的风采了。

---

[79]《吉如拉康》由本书作者之一的熊文彬博士调查拍摄。

[80]如王尧、陈践先生认为南疆一带古代产铜，藏语 li 又为青铜合金之一，因而名该地区为“产铜之地”，见《〈于阗教法史〉——敦煌古藏文写卷 P. T. 960 译解》，第19页。格勒在谈及古代藏族与于阗的关系问题时也持此说：“藏族之所以称于阗为 li-yul，是因为古代南疆一带产铜，藏语 li 即为青铜合金之意，yul 为地方之意，li-yul 则为‘产铜之地’。”见格勒：《藏族早期的历史与文化》，商务印书馆，2006年，第362页。W. W. Rockhill："The Early History of Li Country [Khotan]，" in *The Life of the Buddha*，ch. VIII，New York，1935，pp. 230－248. 丹曲、朱悦梅《藏文文献中“李域”的不同称谓》，《中国藏学》2007年第2期，第83—94页。

[81]Mario Bussagli：*Central Asian Painting*，*From Afghanistan to Sinkiang*，Switerland，1979，pp. 53－67 "The School of Khotan".

[82]《吐蕃简牍综录》，第38、41页。

[83]关于镇边厌胜等庙宇，各种藏文史书都有记载，参看《西藏王统记》第14、15章。

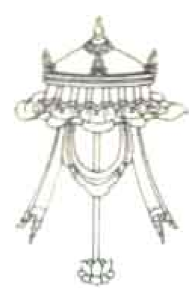
[84]如《巴协》记载赤德祖赞派遣两位大臣到印度迎请佛法，两位听说印度班智达在冈底斯山修法，便前去迎请，但未能请来，只得把大师心中记诵的《分别经》（*sde las-rnam pavi-vbyed-pa*）和《金光明经》（*gser-vod-dam pavi-mdo*）记录后带回来献给国王作为供养，于是国王命令修建五座寺庙供奉经典。参看《巴协》，汉文本第1—2页，藏文本第83—84页。

吐蕃最初越过昆仑山和喀喇昆仑山进入西域，692 年（长寿元年），唐将王孝杰曾收复安西四镇并以重兵驻守于阗。此后吐蕃人进入西域由藏区西部经大小勃律（巴基斯坦北部巴尔蒂和吉尔吉特）绕道葱岭进入于阗等地，吐蕃波罗样式主要是由这条线路进入敦煌的。阿里普兰观音碑应是此时的遗例。

石碑东西两侧刻有碑文[85]，东侧记："马年秋初，桑格祥钦保·没庐·墀赞扎贡布杰为普天众生之福祉，特立浮雕观音像，愿此举利益众生。"西侧记："南无观音菩萨，愿除净罪恶，增益福泽，清除二障，福祉二资粮圆满。愿我祥·没庐·墀赞扎贡布杰并无计众生同成至上之佛。"

造像石碑中提及的马年是哪一个马年，因为题记中的施主桑格祥钦保·没庐·墀赞扎贡布杰（seng-ge-zhang-chen-po vbro-gri-btsan-sgra-mgon-po-rgyal）的事迹不详而无从查证。[86]此观音造像右手与愿印，左手执莲花，虽然佩饰皆为其时流行于尼泊尔的东印度波罗样式，如三叶冠、大耳珰、臂钏、手镯，但饱满古拙的整体风格仍可见东藏八大菩萨的造型特点，或许可以断代在公元 8 世纪前后。普兰吐蕃观音造像在西藏早期艺术史上具有坐标意义，将吐蕃时期的观音信仰从文献形诸作品，从卫藏扩展至藏区西部，并与藏区东部的观音造像相联系。更为重要的是，观音碑位于吐蕃进入西域敦煌的通道上，印证了敦煌吐蕃波罗样式是由藏区西部、克什米尔等地传入的分析，碑文中出现的没庐·墀赞扎贡布杰与驻守敦煌的没庐·尚绮心儿同属一个家族，此碑极有可能是这位没庐氏前往西域敦煌时所立。因为 8 世纪前后，在赞普后裔进入古格之前，阿里事迹并不见记载。

[85] 位于阿里普兰希德村与角若村，碑高 170 厘米，宽 50 厘米，厚 20 厘米。东侧十九行，西侧二十四行。
[86] 没庐氏（vbro）为吐蕃古氏族，赤德祖赞时期名臣有没庐·群桑沃芒（vbro-chung-bzang-vor-mang）于 728 年就位，下文论述吉如拉康彩塑时有详尽说明。

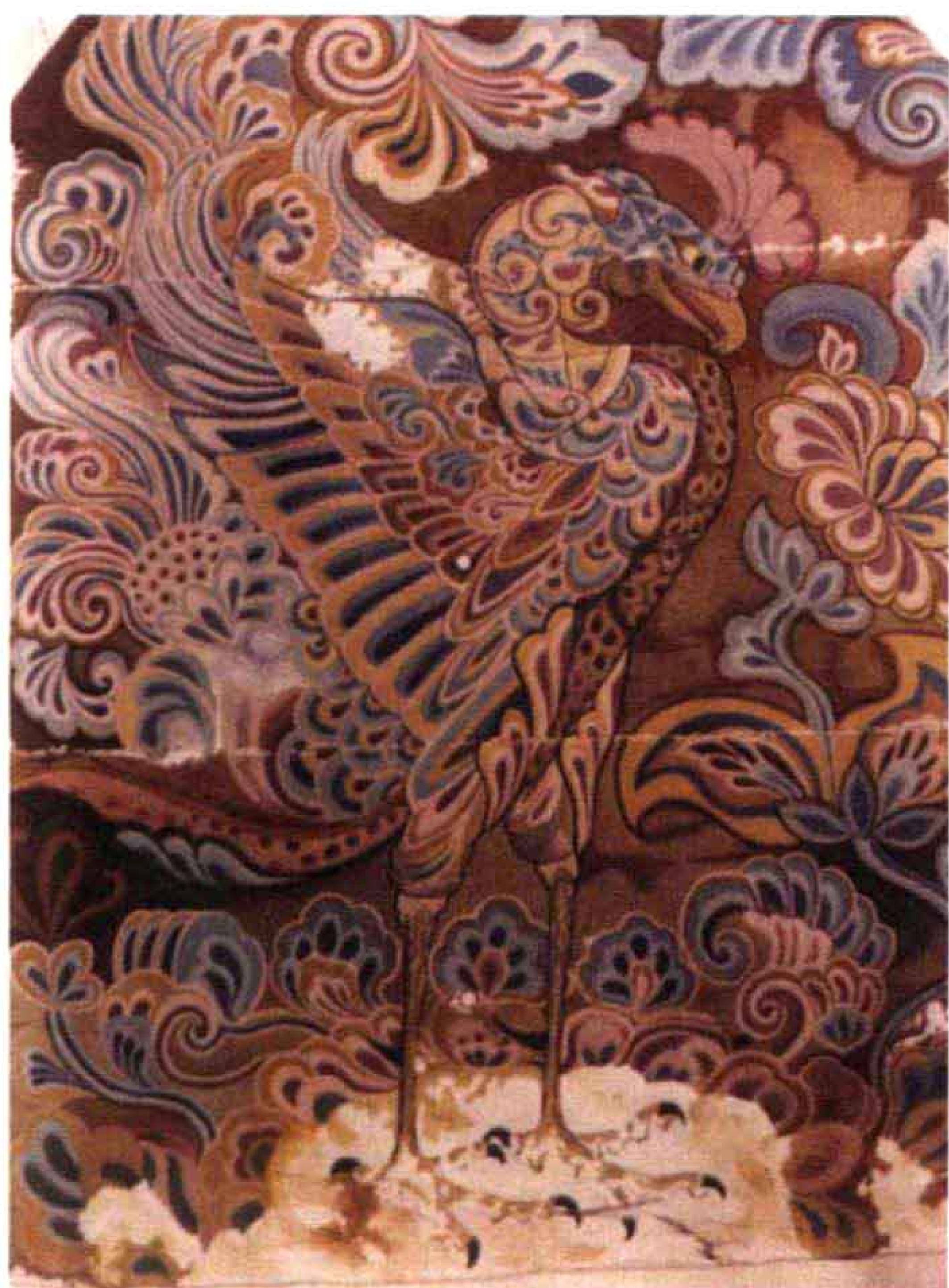


图版



第一章 第一节









彩图1-1-1a 郭里木乡吐蕃墓室棺板画（《中国国家地理》2006年、总第545期、第84-91页图版）





彩图1-1-1b 郭里木乡吐蕃墓室棺板画（《中国国家地理》2006年、总第545期、第84-91页图版）



彩图1-1-2 布达拉宫法王洞松赞干布彩塑（西藏自治区文物管理委员会编《宝藏》第1册，朝华出版社，2006年，第71页图版）



彩图1-1-3 布达拉宫法王洞文成公主彩塑（西藏自治区文物管理委员会编《宝藏》第1册，朝华出版社，2006年，第79页图版）



彩图1-1-4 松赞干布金铜佛造像（德国埃森博物馆办展的西藏文物展览图录 TIBET *Klösteröffnen ihre Schatzkammern,Kulturatiftung Ruhr Essen*, Villa Hügel, November 2006, pp.428-429, pl.80.）

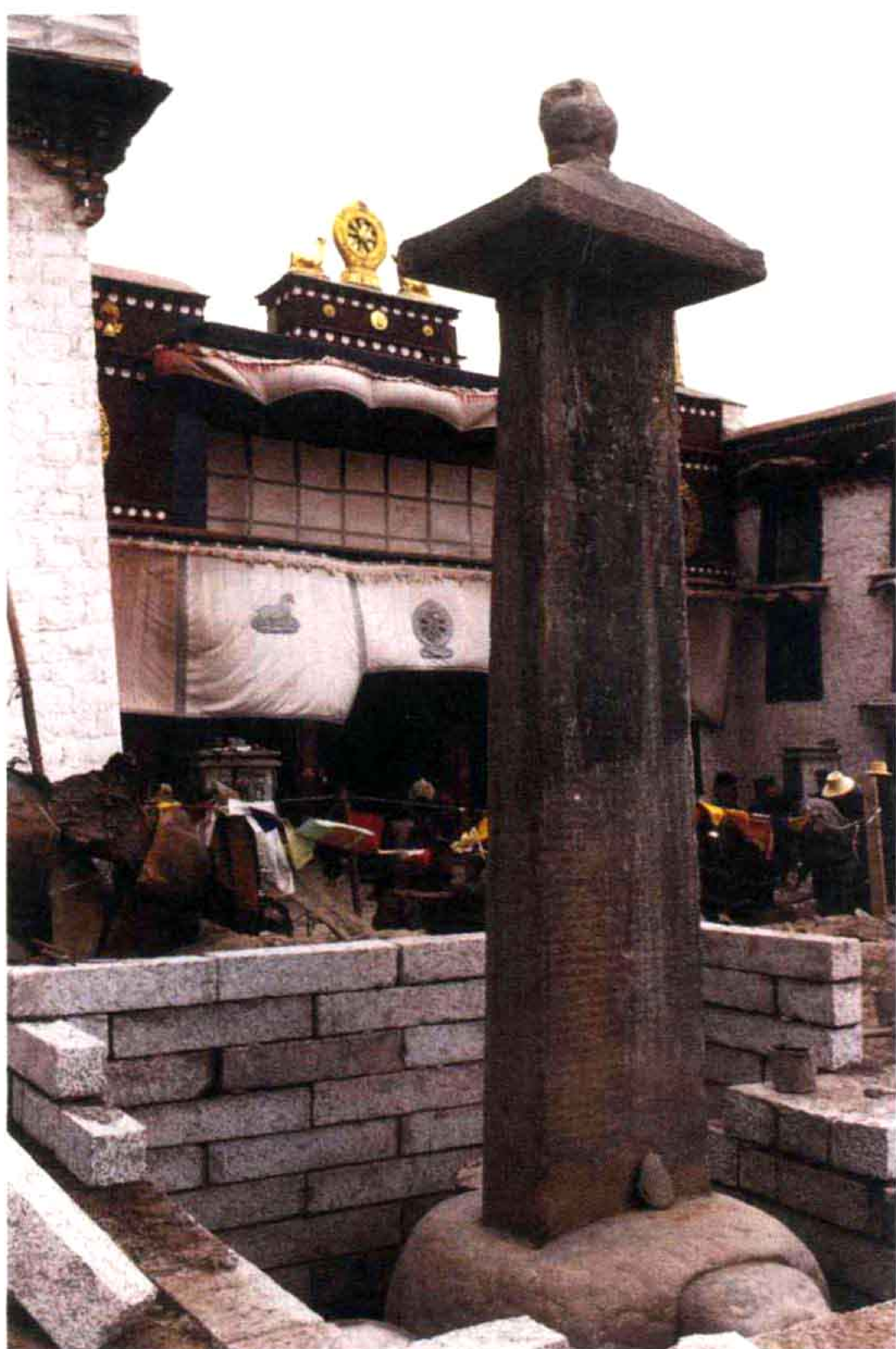




彩图1-1-5 武威天梯山石窟菩萨



彩图1-1-7 大昭寺吐蕃时期木作



彩图1-1-6 唐蕃会盟碑



彩图1-1-8 大昭寺释迦牟尼佛像



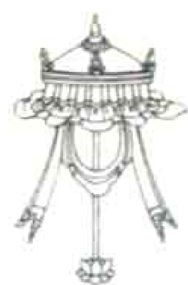
彩图1-1-10 大昭寺早期壁画五方佛



彩图1-1-9 大昭寺早期壁画



彩图1-1-11 大昭寺早期壁画观音



图版



彩图1-2-1 敦煌绢画立像菩萨（Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, pl.41.）

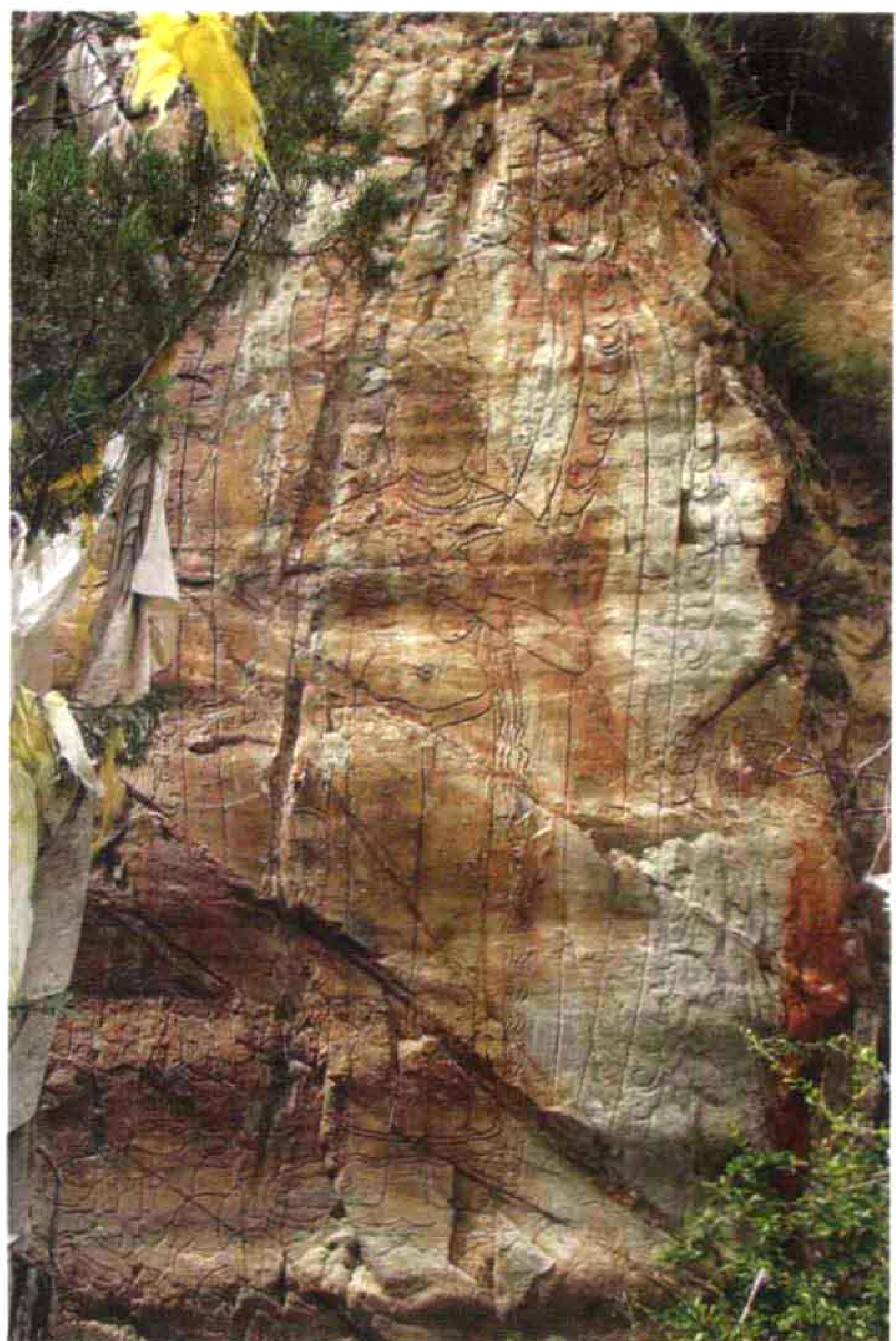


彩图1-2-2 青海玉树文成公主寺古藏文石刻

彩图1-2-3 青海玉树文成公主寺大日如来



彩图1-2-4 青海玉树文成公主寺胁侍菩萨



彩图1-2-5 青海玉树勒巴沟摩崖石刻线图



彩图1-2-6 青海玉树勒巴沟头大日如来石刻





彩图1-2-7 青海玉树勒巴沟头金刚手和观音







彩图1-2-8 西藏芒康扎廓拉康小石窟石刻



彩图1-2-9 西藏芒康扎廓拉康小石窟石刻局部



彩图1-2-11 西藏芒康邦达大日如来像





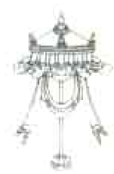
彩图1-2-10 14世纪前后松赞干布坐像（Ulrich von Schroeder, *Buddhist Sculpture in Tibet*, Volume Two, Visual Dharma Publications LTD., Hong Kong, pp.1170-1171. plates 312C, 312D and E）



彩图1-2-12 察雅丹玛扎摩崖造像



彩图1-2-13 拉萨查拉鲁普菩萨浮雕







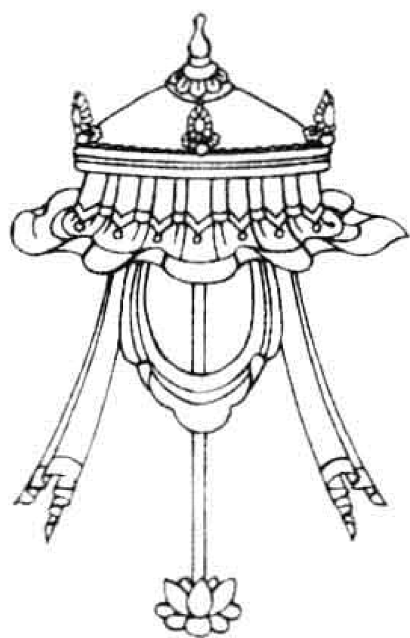
彩图1–2–14 吉如拉康寺彩塑菩萨（Roberto VITALI，*Early Temples of Central Tibet*，pl in page.10，Serindia Publications，1990）



彩图1–2–15 吉如拉康寺出土佛经插图（熊文彬摄影）

第三节

敦煌吐蕃绘画



一、敦煌吐蕃绘画的留存及源流

吐蕃崛起的一个重要标志就是向西域扩张,与唐王朝经营西域的目标相同。①公元662年(龙朔二年),吐蕃军队已越过昆仑山和喀喇昆仑山进入疏勒以南②,665年(麟德二年),吐蕃人进入于阗③,670年(咸亨元年)取安西四镇④。692年(长寿元年)王孝杰夺回四镇,于龟兹置安西都护府。但这只是昙花一现,此时吐蕃也没有离开西域。安史之乱(755)后,河陇以西之地除个别孤城外尽陷吐蕃。建中二年(781)吐蕃取沙州,此时河陇、西域一带皆属吐蕃管辖。至大中五年(851),张议潮趁吐蕃内乱,恢复了唐廷在以上地区的统治。咸通七年(866),本土内乱加剧,兵源吃紧,吐蕃最终撤出西域。两次进出,吐蕃人在西域盘桓两个世纪,占领敦煌近七十年。⑤从文字记载的吐蕃历史、从艺术史风格的形成过程来看,这都是一段漫长的时期,值得我们深入探讨。遗憾的是,以往将吐蕃绘画作为西藏早期艺术的研究显得远远不够。

吐蕃统治敦煌近七十年,莫高窟属于此期的洞窟分早晚两期,其中早期的年代从公元8世纪80年代吐蕃统治初期至8、9世纪之交,晚期前段从公元9世纪初至839年左右,晚期后段9世纪40年代吐蕃统治时期尾声。另有榆林窟第15、25窟也是为吐蕃统治时期洞窟,共计有五十余所洞窟。⑥这些洞窟中留有吐蕃绘画遗迹,包括印度波罗风格和吐蕃历史人物绘画"吐蕃赞普部从"十余窟,集中在中晚期。

现今存世的敦煌吐蕃绢画数十幅,作品的年代与洞窟壁画年代相仿或略晚一些,其中的吐蕃波罗色彩表现得更加突出。

分析吐蕃时期的佛教艺术,假如按照以往的思路,只是单方面地从西藏腹地开始入手寻找吐蕃艺术的源头,面临的窘境是,除了一些年代与吐蕃佛教造像遗存相比显然偏早且与之无承继关系的寺庙木构件和木雕以及作为个案的石窟寺庙如查拉鲁普石窟、吉如拉康彩塑之外,我们在卫藏地方找不到更多的吐蕃时期艺术的遗存。学者可以将这种状况归之于后世的毁坏和重修改造,但并无说服力,因为藏传佛教后弘期11世纪开始的佛教艺术,其中一个重要源头并蔚为大观的艺术流派并非承继自卫藏,而是敦煌遗韵。吐蕃本土所谓9世纪前后的尼泊尔波罗样式并没有壮大起来,12世纪流行的东印度波罗样式是后弘期由往返藏印的僧人传入而并非吐蕃时期样式的复兴。吐蕃的壮大和境域的宽广使我们使用吐蕃的概念时,万万不能局限于卫藏腹地;就艺术样式而言,发生于吐蕃各地的艺术及其遗

①参看王小甫《唐、吐蕃、大食政治关系史》,北京大学出版社,1992年;Ch. I. Beckwith, *The Tibetan Empire in Central Asia*, Princeton University Press, 1987相关论述。

②《册府元龟》卷四四九"将帅部"。

③《资治通鉴》卷二〇一,第6339页。

④《新唐书》卷三《本纪第三》,高宗条目下:"咸亨元年正月丁丑,刘仁轨罢。二月戊申,虑囚。丁巳,东南有声若雷。三月甲戌,大赦,改元。壬辰,许敬宗罢。四月癸卯,吐蕃陷龟兹拨换城。废安西四镇。"

⑤《资治通鉴》卷二五〇:"(咸通七年十月)拓跋怀光以五百骑入廓州,生擒论恐热,先刖其足,数而斩之,传首京师。其部众东奔秦州,尚延心邀击,破之,悉奏迁于岭南。吐蕃自是衰绝,乞离胡君臣不知所终。"

⑥敦煌研究院沙武田博士统计(沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟供养人画像考察》,《中国藏学》2003年第2期,第18—39页),吐蕃统治时期的洞窟分为早晚两期,其中早期的年代从公元8世纪80年代吐蕃统治初期至8、9世纪之交,主要洞窟有:莫高窟第81、111、112、132、133、150、151、154、155、181、183、184、190、191、193、197、198、200、201、222、224、447、470、472、473、474、475窟等;晚期前段从公元9世纪初至839年左右,主要洞窟有:第136、141、142、143、144、145、147、157、158、159、160、231、232、235、237、238、240、360、363、365、367、368、369、468窟等;晚期后段9世纪40年代吐蕃统治时期尾声,主要洞窟有:7、358、359、361窟等。榆林窟第15、25窟也为吐蕃统治时期洞窟,共计有五十余窟。另外由于敦煌与吐蕃长达近二十年的战争影响洞窟营建,在莫高窟又有一部分洞窟属于盛唐开窟绘画未完工,而后在吐蕃入主沙州后由中唐吐蕃统治时期补绘而成的,有:第26、32、33、44、47、49、91、115、116、117、126、129、166、176、179、180、185、188、199、202、205、216、218、225窟等二十余窟。

存都是吐蕃艺术的一部分。新兴的吐蕃在思想文化领域有极强的开放性和包容性，以其雪域高原厚实的胸怀吸收周边地区的文化发展自己。吐蕃佛教艺术初起于7世纪，兴盛于9世纪，早期集中于本土腹地的艺术大部是藏汉与藏尼交往中零星的以建筑为主的艺术个案，与8—9世纪蓬勃发展的吐蕃艺术相比，属于另一风格体系。这种艺术的来源及发展与吐蕃本身向西域的发展相一致，而整个西域是佛教艺术传播发展的重要场所和通道，这是研究早期西藏艺术最不能忽略的事实。早期以汉藏联姻为特征的汉藏艺术的联系实际上多为象征意义，此期汉人的佛教艺术对吐蕃的影响多集中在一些禅宗与宁玛派的艺术理念及汉式建筑、服饰等。吐蕃人在二百余年往来西域间，由于昆仑山的阻隔、地理环境的恶劣，吐蕃人进入西域主要是走由吐蕃控制的西线⑦，经藏西、克什米尔、大小勃律，即今日的拉达克、巴尔蒂斯坦至于阗南山，8世纪前后于阗发现的金刚乘文献便是这种传播的遗留。⑧ 吐蕃人盘桓以上地区，将上述地区其时流行的8世纪前后的佛教艺术吸纳到自己的文化中，并根据吐蕃自己的现实主义传统加以演绎，随着吐蕃人进入敦煌，这种原本流传于克什米尔等中亚地区地方化的印度波罗艺术成为敦煌艺术中吐蕃样式的最主要因素。开元三大士被当作唐密的传播者，实际上善无畏进入西域途经波罗样式盛行的迦湿弥罗、莲花生大师故里乌苌并借道吐蕃，他带到敦煌的密教图像中可能含有吐蕃波罗的风格。⑨敦煌吐蕃风格中或许还有原本属于犍陀罗系统的斯瓦特和克什米尔造像风格，成为8—9世纪敦煌艺术最主要的外来影响。⑩ 于阗所见8世纪前后造像有极强的斯瓦特风格，这种风格甚至一直延伸到河西走廊腹地，武威天梯山石窟所见胡翻领菩萨像就是克什米尔风格的代表。⑪ 作为佛教艺术的圣地，敦煌艺术家们对外来样式的改造和发展更不遑多让，吐蕃人在西域的百年时间足够让西域及敦煌的汉藏艺术家将一种外来因素融化在无形中，从而形成一种新的风格，我们称之为"敦煌吐蕃波罗样式"。人们并不能在这种风格中捕捉到完全与土著汉地风格分离的艺术成分，这正是以往中外艺术史家忽略西藏艺术的原因之一，或者将"吐蕃艺术"进入敦煌的现象看作是偶然的、进出迅速的艺术过程。实际上蕃汉一体的风格的形成需要时日，是一种成熟的风格，可以看作是西藏艺术传播中的重大事件。由于眷属粮草随行的吐蕃军队远离本土作战，这本身就是一个社会，地理屏障使得在西域的吐蕃人与本土的联系非常困难，所以吸收拉达克一带中亚化印度艺术的吐蕃风格在藏区腹地没有更多表现。相反，在727年（开元十五年）吐蕃赞普亲征占领瓜州返回吐蕃后将敦煌汉地样式带到吐蕃本土建噶曲寺，塑造敦煌风格的佛陀造像；781年占领沙州后，这种风格沿着相对便利的河西走廊唐蕃丝路进入藏区东部，第一节描述的9世纪初的艺术遗存与敦煌吐蕃波罗风格的渊源即在于此。吐蕃人9世纪后半叶离开西域后，在11世纪初叶，敦煌样式即在卫藏腹地大量出现。

西方的艺术史家忽视敦煌艺术对吐蕃的影响，是因为他们不承认敦煌吐蕃时期的作品是西藏早期艺术品。⑫ 事实上，敦

---

⑦如慧超《往五天竺国传》记："又迦湿弥罗国东北，隔山十五日程，即是大勃律国、杨同国、娑播慈国。此三国并属吐蕃所管。"（唐）慧超著，张毅笺释《往五天竺国传笺释》，中华书局，2000年，第64页。

⑧如伯希和敦煌藏文写卷PT42第I，第VIII和第IX部分就涉及这些教法，特别是第VIII部分几乎就是有关Sūryasimhaprabha所作《〈密法精要〉注疏》（*dpal gsang ba snying povi rgya cher vgrel ba*，Delhi，1976，ff. 308－317）的梗概（A. Macdonald et Y. Imaeda，*Choix de documents tibétains conservés à la Bibliothéque nationale*，Tome I，Paris 1978，pl. 48－52；pl. 59－61）。我们从公元9世纪前后的作为壁画榜题的敦煌汉文卷子可以知道，大约9—10世纪，印度佛教金刚乘已经出入当时由吐蕃人统治的于阗，因为画家已经开始描绘大黑天神。"于阗语文献也证实了金刚乘在于阗的流行。8世纪或更早一些的时候，于阗就有了明显属于金刚乘性质的《理趣般若经》。在敦煌写卷中，有许多用于阗语写的和用于阗婆罗弥字体梵文写的咒语（陀罗尼）。金刚乘文献中某些偈子或《礼忏文》还和于阗国王尉迟输罗（967—977）、尉迟达磨（978—982）及其臣宰张金山、刘再升有关。于阗语《佛本生赞》（*Jātakastava*）卷末题记载明，抄写此经，用意在于为所有信仰金刚乘的僧俗荐福。"参看张广达、荣新江《敦煌"瑞像记"、瑞像图及其反映的于阗》，收入《于阗史丛考》，上海书店出版社，1993年，第212—279页。

⑨（宋）赞宁《宋高僧传》，中华书局，1987年，卷二，第17—22页。"至迦湿弥罗国……畏复至乌苌国……讲《毗卢》于突厥之廷。路出吐蕃，与商旅同次，胡人贪货，率众合围，畏密运心印，而蕃豪请罪。"

⑩印度学者提到原本属于犍陀罗系统的，8世纪流传于斯瓦特和克什米尔的艺术可能途经拉达克，翻越喀喇昆仑山口，到达莎车和于阗。作者认为，从公元6世纪到10世纪唐末，克什米尔历史性地扮演了原本由犍陀罗艺术独自扮演的角色。Pran Gopal Paul，"From Gandhara to Gansu and Beyond: Facets in the Long March of Buddhist Art Across Central Asia"，载联合国教科文组织编《十世纪前的丝绸之路和东西文化交流》，新世界出版社，1990年，第527—548页。

⑪天梯山胡翻领胁侍菩萨现存甘肃省博物馆。近期阿梅·海勒博士正在关注克什米尔风格对汉藏艺术的影响。《大唐西域记》卷一二瞿萨旦那国条记载于阗王从迦湿弥罗迎请佛像。

⑫如巴勒所言，在以往对西藏艺术的研究中，人们相信在公元7世纪至9世纪由于吐蕃和中亚地区，尤其是和于阗一带有密切的联系，在敦煌也发现了一些有藏文题记的作品，但艺术史家认为在卫藏腹地还没有看到任何用这种风格描绘的作品，因而并不将这些作品看作典型的西藏艺术作品。这一观点颇具代表性，引录原文如下（Pal，*Tibetan Paintings*，*A Study of Tibetan Thankas Eleventh to Nineteenth Centuries*，pp. 8－9）：

That Tibetan artists were painting in Central Asia as early as the eight century is clearly evident from inscriptional evidence. However, it would be wrong to consider their works as examples of Tibetan painting, any more than one can regard paintings by sixteenth century Persian masters in Indian as examples of Persian painting. Unfortunately, neither a single canvas nor even a fragment of a mural has survived in Tibet that can be said to reflect the Central Asian style even vestigially.

实际上西方一些研究西藏艺术史的学者也认为，西藏地方最早的绘画就是来自敦煌的旗幡画绢画。如汉斯写道："来自敦煌的旗幡画，或许可以作为西藏绘画最早的样式，但不能断代早于9世纪。"（Michael Henss，*The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa*，Singer，Jane Casey & Denwood，Philip ed.，*TIBETAN ART: Towards a definition of style*，London 1997，pp. 160－169）

煌吐蕃风格画恰好是早期西藏艺术的风格，反映的是吐蕃王室所在的卫藏地区的审美倾向，敦煌的吐蕃作品与卫藏早期艺术在风格上有继承关系。现在我们所能看到的最早的西藏绘画恰恰就是敦煌的壁画和吐蕃绢画。吐蕃艺术中的印度风格主要是东印度波罗艺术的影响，甚至带有些许后笈多时期的风格成分。至于吐蕃时期的尼泊尔艺术，只能看作是东印度艺术的地方变体，与15世纪以后尼泊尔纽瓦尔艺术属于两个不同的概念，其间没有直接的继承关系。此间印度艺术对吐蕃的影响主要见于金铜佛像，就彩塑来说，其风格主要见于佛菩萨造像的饰物，如头冠、耳环、璎珞、臂钏等饰物，波罗风格对吐蕃人体造型特征的影响，就遗存的彩塑作品来看并不明显。

二、莫高窟吐蕃壁画

(一) 吐蕃赞普部从图像的分析

1. 敦煌莫高窟第158窟《涅槃变》

第158窟被判定为中唐吐蕃窟的依据是甬道北侧供养人题记“大番管内三学法师持钵僧宜”以及北壁各国国王举哀图中吐蕃赞普及侍从居于众国王之首要位置的事实（彩图1-3-1　莫高窟第158窟《涅槃变》）。此外，赞普像右上方有适应藏文书写格式的横置榜题“蕃赞普”([bod]-btsan-po)，⑬确定该窟为吐蕃统治敦煌时期的作品，年代大约在9世纪上半叶。

在敦煌壁画出现的吐蕃赞普及其侍从造像中，此幅造像有不同之处：红褐色缠头外围有叶状冠饰，顶部端面似有装饰。左衽白袍翻领稍小，有团花图案。左右侍从翻领胡服亦有团花图案，这些图案与藏区腹地艾旺寺、姜普寺及夏鲁寺的菩萨团花样式可以比较。值得注意的是，赞普有头光，在诸王举哀图中，只有赞普和唐王拥有头光，而且赞普排在诸王第一位，说明吐蕃人在当地的势力以及蕃汉被认为是佛法之国，国王就是菩萨的化身。

第158窟其他的吐蕃印记，最为显著的是佛床上南壁的菩萨列像。其中第一身菩萨与其他菩萨造像样式有细节差异，为吐蕃波罗式样（彩图1-3-2　莫高窟第158窟《涅槃变》波罗风格菩萨），即突出的高发髻，典型的三叶冠，卷曲的双肩发辫梢头以及臂钏样式。甬道北壁的吐蕃装供养人僧宜的画像为我们全面了解吐蕃服装式样提供了珍贵的资料（彩图1-3-3　莫高窟第158窟甬道北壁吐蕃装供养人），其翻领式样较小，与壁画赞普和侍从的翻领式样相同。从服饰来看，第158窟与第159窟的绘制时间不同，第158窟比第159窟壁画略晚。

2. 敦煌莫高窟第159窟《维摩诘经变》

《维摩诘经变》本是敦煌壁画的传统题材，如同《涅槃变》一样，吐蕃统治敦煌在壁画中最突出的反映就是在此经变中出现了完整的吐蕃赞普礼佛图，并由此形成一种固定的绘画题材而沿袭下去，在吐蕃退出敦煌以后，赞普礼佛图仍然保留了相当长的一段时间。将传统绘画题材作适应形势的改变，是吐蕃人艺术创造力的一种表现。他们将本土具有写实风格的历史人物造像在进入一个新的地区后，将之作为一种绘画题材很快地融入当地主流艺术，造就一种新颖的艺术形式，丰富了敦煌艺术的表现力。

赞普礼佛图可以确认为早期的吐蕃壁画，其人物的描绘具有高度的写实风格，与吐蕃本土以大昭寺法王洞为代表的写实彩塑相呼应。然而，我们必须确认这样的事实，赞普仪仗的描绘本身却是采用汉地汉魏以来君王绘画原有的样式，这是汉藏艺术早期糅合最重要的现象之一。

第159窟的赞普礼佛图是所有敦煌壁画中场面最宏大的一铺（彩图1-3-4　莫高窟第159窟《赞普礼佛图》）。队列最前方的女子捧红色三层塔状盘，其后男子着褐色长袍，赞普身着白色长袍，褐色大翻领，发髻堆于两颊，其下为方形坐垫，帽子为典型的红色缠头“朝霞帽”⑭，帽尾留巾角，但缠头外并没有冠饰，与第158窟的赞普头饰略有差异。赞普本人、右侧执华盖者与赞普前方的正面女像的装束都完全一样，其间透露出吐蕃人的尊卑观念与汉人完全不同。此期赞普礼佛图不是替代传统的中原帝王将相礼佛图，而是在保存原来题材的基础上，将吐蕃赞普与群臣礼佛图画在传统上为各国王子礼佛图的位置，⑮与唐人相

⑬此幅赞普壁画现今已不知去向，但从残存画面看，不似盗割，因为赞普半边图像仍然存在。图版见伯希和《敦煌石窟》第19窟图版64，上面有藏文榜题。
⑭《新唐书》卷二一六：“(赞普)身披素褐，结朝霞冒首，佩金镂剑。”
⑮《吐蕃统治时期敦煌石窟供养人画像考察》，第18—39页。

对，反映出吐蕃人对唐文化的尊崇。

敦煌研究院沙武田先生观察到，吐蕃统治敦煌后，与洞窟中供养人画像的大大减少相反，描绘吐蕃赞普出行礼佛的画像在这一时期突然出现于敦煌石窟，主要见于《维摩诘经变》中。初盛唐时期莫高窟洞窟壁画《维摩诘经变》中，画于文殊菩萨像下前来听法的是率文武百官的中原王朝汉族帝王。⑯ 而到了吐蕃统治时期，洞窟壁画《维摩诘经变》中，除保留有之前文殊下的中原帝王礼佛图外，在原为各国王子礼佛图的维摩诘下方以吐蕃赞普礼佛图的出现为突出特征，代表洞窟如莫高窟第159、231、237、359、360窟等。到了张议潮取代吐蕃统治之后，在敦煌石窟晚唐五代宋归义军时期的洞窟壁画《维摩诘经变》又马上恢复吐蕃统治前的画面情节和内容。他认为中唐吐蕃窟中的赞普形象，可能是当地艺术家根据吐蕃人带来的邈真画像绘制的。⑰ 在赞普礼佛图进入阶段，这种假设或许是正确的，本章第一节所引的藏文文献，藏人确实有画"邈真"的习俗。然而，这一阶段持续的时间非常短，因为在第158窟，除了《涅槃变》的吐蕃赞普外，菩萨造像亦可见吐蕃波罗风格的影响。二十年后，9世纪上半叶，吐蕃人也成为敦煌的丹青好手，这从画家题记中可以看出。

值得注意的是，第159窟主室西壁，龛外北侧下方二联屏风绘制《五台山图》，南起第一扇自下而上分别绘梵僧行迹，可见对语、礼塔、坐拜、仰天跪拜和白兔狐等，另有佛塔及化现景象及云中骑狮文殊。考虑到吐蕃曾派人到汉地求取《五台山图》，我们应该将该窟出现的壁画"吐蕃赞普部从"与壁画中的《五台山图》联系起来。⑱

（二）敦煌莫高窟第365窟藏文题记与吐蕃供养人

此窟是中唐著名汉僧洪辩所建"七佛药师之堂"，《吴僧统碑·大蕃沙州释门教授和尚洪辩修功德（记）》详细记载此窟的修建过程。碑记中有"圣神赞普，万里化均，四邻庆附，边虞不戒，势胜风清，佛日重晖，圣云布集"⑲的句子，说明此窟修建于吐蕃占领敦煌时期。遗憾的是，坛上塑像已毁，壁画系西夏时重绘的作品。佛坛前壁壁画脱落现出里层的藏文题记，黄文焕先生进行了著录解读。

Vphrul gyī lha rtsan pho //khri gtsug lde brtsan gyī sku r[i]ng la/sku yo[n] sems can thams cad gyī bsa...ī...i...hong pen/sgos gtsug lag khang vdī chu pho b[y]a ba[vi] lo[vi] dpy[ī]d na gtsugs te/shing pho stag gi l[o] ...son rtsa na ...gyi ston sla vbr[ī]ng ba//sku gzugs spyan phyed de//zhal bsros so//tha tha dang sag shen...smon la du gsol//

圣神赞普赤祖德赞之世……（赞普）功德……垂念众生……洪辩……复此佛殿于水鼠（壬子）年之春（或夏）兴建……木虎（甲寅）年仲秋月开光承礼。塔塔、索晟光景祈祷。⑳

赤祖德赞815—836年在位间，只有一个水鼠年（832），也只有一个木虎年（834），说明七佛堂修建在832—834年，即用了两年的时间。考虑到绢画《千手千眼观音》绘制时间为836年，从以上作品可以对敦煌吐蕃作品的年代有一个总体认识。

除去本文描述的吐蕃石窟中的吐蕃装供养人外，沙武田博士指出下列石窟有吐蕃装供养人，现征引如下：

一是见于营建于中唐吐蕃统治时期洞窟。第240窟主室西龛下愿文题榜北侧画吐蕃装男供养人一排。第359窟主室北壁经变画下画吐蕃装男供养人一排，门北经变画下画吐蕃装男供养人一排。第361窟北壁经变画下画着吐蕃装侍从三身（彩图1-3-5 莫高窟第361窟北壁吐蕃装供养人）。"盛唐未完工""中唐补绘"洞窟中，第225窟东壁门上南侧与北侧中唐画吐蕃装王沙奴与唐装郭氏供养像。中唐吐蕃统治时期重修的内容，如：莫高窟第220窟，是建于贞观十六年（642）的"翟家窟"，中唐时期在甬道南壁开一小龛，龛内西壁中画一佛二菩萨，下画吐蕃装男供养人二身。吐蕃时期供养人的特点，沙武田博士总结为如下数点：

一是供养人画像的大大减少，有相当一部分洞窟没有画供养人。

二是供养人画像的位置变化，首次出现于洞窟主室东壁门上，如第231、359、91、238、471窟等。第465窟作为早期窟的证

⑯代表作如莫高窟第220、103、335、332窟等洞窟《维摩诘经变》。
⑰同注⑮。
⑱参看北京大学艺术系刘礼红的硕士论文《敦煌莫高窟中唐时期的五台山图》，2005年4月。
⑲郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》，甘肃教育出版社，1992年，第63—71页；马德《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社，1997年，第286—290页。
⑳黄文焕《跋敦煌第365窟藏文题记》，《文物》1980年，第7期，第47—49页。

据，供养人就画在东壁门上。

三是吐蕃装的出现以及吐蕃装和汉装供养人画像同时并存于洞窟，更为特殊的现象是，如果出现这种并存的情况，那么一般是男供养人为吐蕃装，女供养人为唐装，如第 220、240、359、361 窟等。

四是中唐吐蕃统治时期的供养人，僧人多于世俗人。

吐蕃统治时期洞窟供养人画像表明，当时对于汉人男性是要求必须穿吐蕃服饰，而汉人女性则相对自由，可以例外，至少在洞窟供养人画像中是可以的。第 225 窟吐蕃装王沙奴与唐装郭氏一同发心在洞窟绘画千佛，可见当时的确对妇女在服饰衣着上有相对自由的政策，有着唐装，有着吐蕃装，而且她们可以共同生活，和平相处。㉑

（三）敦煌吐蕃晚唐密教窟

1. 敦煌莫高窟第 156 窟

第 156 窟开凿于张议潮统治敦煌的咸通二年至八年（861—867），其时吐蕃已于大中二年（848）撤离敦煌。此窟壁画以描绘收复敦煌功臣张议潮的出行图著名。主壁开方口盝顶龛，龛顶有唐密千手千眼观音，四披绘菩萨。龛顶东披有两尊菩萨（其中一尊为金刚持菩萨，一尊为普贤三昧菩萨），头光、身光、发髻冠式与其他菩萨样式不同（彩图 1-3-6　莫高窟第 156 窟顶龛波罗风格菩萨），为典型吐蕃波罗样式。这个菩萨样式可以作为 9 世纪后半叶敦煌所见吐蕃式样的代表，与绢画《不空罥索观音曼荼罗》中的菩萨可以比较。晚唐张议潮时，维摩诘变下方的西域诸王中已没有吐蕃赞普的身影，只有身形面容难以确认的吐蕃人。

2. 敦煌莫高窟第 161 窟与岩居观音

此窟为晚唐密教窟，其图像渊源值得探究。㉒ 窟顶绘千手千眼观音一铺，四披绘听法菩萨，中央为观音，造像特征与窟顶主尊及听法菩萨形象有明显差别，如窟顶西披观音（彩图 1-3-7　莫高窟第 161 窟窟顶西披观音）与卫藏早期绿度母造像几乎相同，两者应有关，敦煌观音或许是藏传佛教绿度母的早期样式，因为度母本身就是观音的身形之一。一些重要的细节，特别是度母四周立体几何状的龛形装饰，实际上表现的是岩窟，这种岩窟样式在 11—13 世纪的卫藏波罗绘画中大量出现，13 世纪以后消失，榆林窟第 3 窟藏密度母仍可见这种几何岩窟。虽然卫藏绘画中大量出现，但岩窟形式在 9—10 世纪藏传绘画，包括印度现存的遗例中，图像例证仍然少见，第 161 窟的作品为我们探索这种母题的来源提供了线索。

汉文文献对第 161 窟出现的居于岩窟中的观音，入宋以后有一个固定的称呼，即“岩居观音”，这是对晚唐五代以来将道释人物绘于岩壑之内画法的定型化，其中观音像发展出岩山水月观音一系与岩居观音一系，《宣和画谱》指出了这种变化。㉓

三、敦煌吐蕃绢画

敦煌吐蕃绢画主要收藏在大英博物馆和法国吉美博物馆，印度新德里国家博物馆也藏有若干作品。韦陀（Whitefield）编、日本讲谈社 1982 年出版的《西域美术》收有英国所藏所有图片。以下就其中带有吐蕃风格的作品逐幅分析。

1.《大日如来与八大菩萨曼荼罗》

《大日如来与八大菩萨曼荼罗》绢画（彩图 1-3-8　敦煌《大日如来与八大菩萨曼荼罗》绢画）是敦煌绢画中最具“西藏风格”的作品，图像风格及构图方式与察雅仁达丹玛扎石刻造像的风格最为接近。画面整体感觉有很强的藏风，但菩萨造像缺乏

㉑同注⑮。

㉒研究者谈及敦煌晚唐的密教，会提到善无畏、不空等，但唐密图像究竟来自何处，还没有得到人们的关注。

㉓如《宣和画谱》卷第四，记五代画家王齐翰：“金陵人，事江南伪主李煜为翰林待诏。画道释人物多思致，好作山林、丘壑、隐岩、幽卜，无一点朝市风埃气。开宝末，煜衔璧请命。步卒李贵者，入佛寺中得齐翰画《罗汉》十六轴，为商贾刘元嗣高价售之，载入京师，质于僧寺。后元嗣偿其所贷，愿赎以归，而僧以过期拒之。元嗣讼于官府，时太宗尹京，督索其画，一见大加赏叹，遂留画厚赐而释之。阅十六日太宗即位，后名《应运罗汉》。今御府所藏一百十有九：传法太上图一，三教重屏图一，太阳像一，太阴像一，金星像一，水星像一，火星像一，土星像一，罗睺像一，计都像一，北斗星君像一，元辰像一，长生朝元图一，写南斗星像六，会仙图三，仙山图一，佛像一，因地佛图一，佛会图一，释迦佛像二，药师佛像一，大悲像二，观音菩萨像一，势至菩萨像一，自在观音像一，宝陁罗观音像一，岩居观音像一，慈氏菩萨像一，白衣观音像一，须菩提像二，十六罗汉像十六，十六罗汉像十，色山罗汉图二，罗汉像二，玩莲罗汉像二，岩居罗汉像一，宾头卢像一，玩泉罗汉像一，高僧图一，智公像一，花岩高僧像一，岩居僧一，高士图二，药王像二，高贤图二，逸士图一，重屏图一，古贤图五，围棋图一，琴会图一，琴钓图二，垂纶图一，水阁图一，高闲图一，静钓图一，龙女图一，海岸图二，秀峰图一，陆羽煎茶图一，陵阳子明图一，支许闲旷图一，林壑五贤图一，林亭高会图一，海岸琪木图一，江山隐居图一，金碧潭图一，设色山水图一，林汀遥岑图一，林泉十六罗汉图四，楚襄王梦神女图一。”

丹玛扎造像的内在的稳定特征，气量偏小。人物头颈与肢体的比例稍欠均衡，甚至出现一些技法的失误，如大日如来的眉眼、僵硬不合逻辑的织物描写等，估计此幅作品为新手绘制。画中菩萨皆高发髻、三叶冠，冠叶如山字形，佩饰如同期敦煌波罗菩萨，有过肩至腰右侧的丝带，臂弯还有其他造像所无、搭在臂钏上的石青（原为绿色）丝带。有虹状头光和背光，早期仰覆莲置于须弥座，须弥座两侧有蹲狮，但并非承座狮，这种样式与藏东大日如来承座狮不同。头上垂璎华盖见于丹玛扎和榆林窟的第25窟。主尊左右两行分置八大菩萨，身侧有横置藏文榜题，多不可辨认，可以辨识的是右侧第二身左侧榜题“菩萨地藏”（byang-chub-sems-pa savi-snying-po），主尊身左侧可见“菩萨……一切”，当为“一切智大日如来”（byang-chub-sems-pa . . . v. . . thams-cad-rnam-par . . . ）。

2.《千手千眼观音曼荼罗》

这是敦煌吐蕃风格绢画中最著名的一幅作品（彩图1-3-9 敦煌《千手千眼观音曼荼罗》绢画），最初由海瑟（Heather Karmay）博士在她的大作《早期汉藏艺术》中加以分析，并利用红外线读出了画面的汉藏文题记。㉔ 此幅绢画画面下部已经漫漶不清，人们看到的画面多是顶端的药师佛，故称此画名《药师佛》，但画面下方所见千手千眼观音才是此幅作品的曼荼罗主尊，故此画又有后一种名称。

绢画的题记写在画面药师佛下方和千手千眼观音的上方榜题框内，藏文在上，横置；与敦煌吐蕃时期其他汉藏文合璧题记不同，汉文题记位于上方。

（第一行）vbrug kyi[gi] lo la dge slong bdag dpal dbyangs kus kyi rim gro bsod namsu[?] bsngos te/sku gzugs sman kyi[gyi] bla dang kun tu bzang po

（第二行）vjam dpal gzhonu[gzhon nu] dang phyag stong spyan stong dang yid bzhin khor[vkhor] lo dang yongsu[yongs su] bsngo bavi kho[vkhor] lo la stsogs vkhor gcig bris so

译文：“龙年，比丘白央我为身体康健作回向功德绘制下列药师佛、普贤菩萨、妙吉祥王子、千手千眼观音、如意轮观音回向转轮王等佛像组画。”

汉文题记共九行，分别是(1) 敬画[?]药师如来法席；(2) 文殊普贤会铺[?]；(3) 千眼一躯……如意轮；(4) ……；(5) ……先；(6) ……法界苍生；(7) ……觉路……；(8) 丙辰九月望十五日；(9) ……。

吐蕃占领敦煌期间（781—848）共有六个龙年㉕，但与藏文对应的汉文题记载明丙辰年，即火龙年。这期间只有一个火龙年即836年，唐开成元年。据此可以确认这件作品，完成于公元836年（汉历）九月十五日，《千手千眼观音》可以作为吐蕃风格作品的一个标尺，断代如此确凿的绘画确实令人振奋。㉖

画面构图为：顶端为药师佛，两侧胁侍为吐蕃波罗风格的菩萨，药师佛右侧菩萨高发髻、三叶冠、耳珰、项链、臂钏、脚镯严身，腰间有缠过的透明丝带，颈项以套圈画法，胸臂健硕，腰肢较细，有贴体丝织短裤。游戏坐，右手手心向内垂下，似持莲茎；左手向外作与愿印，据此判定为莲花手观音。莲座已可见仰覆莲式样。头光与背光式样与榆林窟第25窟大日如来和八大菩萨的式样略有差异。药师佛左侧菩萨与右侧莲花手对称，左脚置莲台，游戏坐。

其下为完全汉式的文殊妙吉祥于主尊左侧，普贤菩萨于主尊右侧，中央为题记框。绢画最下方中央为残存主尊千手千眼观音头颈部，观音右侧为如意轮转轮王（Cintāmaṇicakra），左侧为回向转轮王（Pariṇatacakra）。

题记中出现的画家白央（dpal-dbyangs），与我们前面分析榆林窟题记时提到的韦·白央和娘·白央的事迹相差很远，海瑟提到的PT1203有僧人（dban-de）白央借条，PT1257有dpal-dbangs-bris（“白央写”）的句子，但具体事迹仍无从考证。㉗ 这位藏族艺术家白央的出现使我们对敦煌吐蕃艺术有一个新的理解，以往艺术史家总以为敦煌吐蕃时期作品，包括波罗样式的作品，都出自汉族艺术家的手笔，导致此类作品被排斥在西藏艺术之外。《千手千眼观音》的题记明确记载，藏族艺术家白央绘制了此幅壁画中的六尊佛菩萨图像，无论是波罗样式的，还是完全中唐汉风作品，都是出自白央之手。本节出现的其他画家题名，

㉔[法] 海瑟·噶尔美著，熊文彬译《早期汉藏艺术》，中国藏学出版社，1994年，第29—30页。（Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art*, England, 1975, pp. 8-13.）

㉕788年土龙年，800年铁龙年，812年水龙年，824年木龙年，836年火龙年以及848年的土龙年。

㉖同年敦煌吐蕃时期文献有国家图书馆收藏BD08679《姓氏录》“大蕃岁次丙辰后三月庚午朔十六日乙酉曾图[?]唐氏刍苾悟真记”。

㉗《早期汉藏艺术》，第34—36页。（*Early Sino-Tibetan Art*, pp. 13-14.）

也不能确定就是汉人画家。白央等藏人画家的出现，以及娴熟运用两种绘画风格的事实说明，吐蕃人将波罗因素融入盛唐以来的汉地风格形成中唐的吐蕃波罗样式，他们已经完全掌握了融合多种成分的敦煌吐蕃绘画技巧，这是吐蕃艺术的辉煌起始，是西藏艺术初传汉地时期最耀眼的时刻，也是汉藏艺术交流完美的开局。

3.《不空羂索观音曼荼罗》

此幅绢画藏巴黎吉美博物馆（彩图1-3-10 敦煌《不空羂索观音曼荼罗》绢画），阿梅·海勒根据主尊手持羂索判定为不空羂索观音曼荼罗（Mandala of Amoghapásá），韦陀认为可能是大日如来和八大菩萨。㉘ 由于画面只有七位，判定大日如来与八大菩萨似乎难以成立。绢画构图较为少见，七位眷属呈U状环绕主尊。主尊身色为罕见的青黑色，高三叶冠，冠有化佛阿弥陀佛，似三目，项链、臂钏、手镯严身。四臂，主臂双手似作说法印，右手并执莲花，左手执一长茎花穗状三叉戟。右下臂作与愿印，左下臂外展执羂索。跏趺坐于仰覆莲座，其中仰莲较大。根据观音身色，此不空羂索观音与《不空羂索神变真言经卷第一》所载观音造像相似："青身观世音菩萨，面目瞋色身有四臂。首戴宝冠冠有化佛，一手持曲钺刀一手执三叉戟，一手执羂索一手执莲华。以诸衣服宝珠璎珞、耳珰镮钏而庄严之。身圆光焰结跏趺坐宝莲花座。莲花下画大水池，水中画种种色莲花。菩萨两侧画大龙王，状如天神长跪合掌瞻仰菩萨，各于头上有九龙头。"㉙除去身色，绢画不空羂索与《出世解脱坛像品第二十六》所记观音持物完全吻合："座上不空羂索观世音菩萨，一面四臂，着天衣服镮钏珠璎。状大梵天面有三目，首戴宝冠冠有化佛，一手把莲花一手把三叉戟，一手把羂索一手施无畏，结跏趺坐。"㉚

绢画不空羂索眷属，右上菩萨蓝色身形，持杖；右中菩萨双手捧莲，游戏坐姿与大昭寺《大日如来五方佛》右下菩萨完全相同，敦煌莫高窟第465窟窟顶可见同样风格；下方护法神图像耐人寻味，佛经所记应为"状如天神长跪合掌瞻仰菩萨"的大龙王，且胁侍于两侧。此位护法三叶冠带束发，三目，八字须，但不见蛇首。四臂，主臂右手执彩杖，左手当握猫鼬（不清）；左右次臂右手持物不清，左手握白莲花。莲花座，左脚踏小莲座。这里除了该护法神四臂外，其余特征与本章第四节分析的榆林窟第15窟前室北壁天王像及大昭寺早期壁画库藏神非常相似，或为库藏神的另一种样式。主尊左上菩萨执黄色莲花，左中菩萨执紫色莲花，左下菩萨执三叉穗花茎。作品本身具有极高的艺术性，人物皆以纤细的线条勾勒然后平涂，人体比例合度，形体准确自然、写实，特别是五官鼻翼、嘴唇的刻画。绢画虽然有波罗样式佩饰，但整体感觉仍然非常的"汉式"，说明这些作品已经完全地域化了。据绢画的藏文题记，年代在8世纪末前后。

羂索，本是猎取鸟兽的工具，佛教中为佛菩萨摄取众生和"执系不降服者"的象征，因其必有所获，故云不空。不空羂索观音是唐密八大菩萨之一，在敦煌壁画中每与如意轮观音同时画出，位于窟门或龛门的两侧。与藏传风格敦煌绢画可以比较的如敦煌西千佛洞第18窟南壁西侧唐《六臂不空羂索观音变》。

不空羂索观音在后期藏传佛教造像中不是刻意表现的题材，吉美所藏绢画是将敦煌先期流行的唐密观音吐蕃化，丰富了敦煌吐蕃艺术。

4.《金刚手菩萨》

此幅金刚手菩萨绢画（彩图1-3-11 敦煌《金刚手菩萨》绢画）㉛具有"敦煌波罗"样式的典型特征，宽大山字形三叶冠与冠带连成整体的冠饰，遮住了后面波罗样式中常见的高发髻，造成菩萨头部视觉上的缺失。正面构图可见于阗风格，眼部勾白手法多见克什米尔金铜造像妆彩，绘画亦有采用此法者，做法沿袭今日。双肩散落发辫画法与卫藏佛母造像发辫处理方式相同。项链、臂钏、手镯是波罗式样的特征，只是臂钏位置较高。缀饰三条红色小团花丝带的贴体丝裤在11世纪前后多见于藏区西部的作品，和克什米尔的风格相关，与8世纪前后尼泊尔的裙裤样式不同。右手屈于胸腹间，托举蓝色金刚杵，左手垂下执傍体莲花茎，双手手掌施红是波罗样式的标志之一。脚下莲花座为敦煌样式的写实风格，似乎可以看到莲藕。金刚手绢画背

㉘ Amy Heller, "Eight-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet," in Jane Singer & Denwood ed.: *Tibetan Art: Towards a defication of Style*, London, 1997, pp. 86-103. 怀特(Whitefield)给海勒建议，此幅绢画可能是大日如来和八大菩萨。

㉙《大正藏》第二十册，No. 1092《不空羂索神变真言经卷第一》(唐) 菩提流志译，《祈雨法品第七十一》。

㉚《大正藏》第二十册，No. 1092《不空羂索神变真言经卷第一》。

㉛ 图版参看 R. Whitefield and A. Farrer, *Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route*, London, 1990, p. 63, pl. 36.

面带有藏文题记，人物造型外露紧凑、略微生硬的躯体，颜色艳丽的条状织物图案，厚实平直的线条和人物强烈的凝眸表情，都明确显示属于藏式的风格特征。作品与当时以流畅的线条、相对较为柔和的用色刻画丰腴人物的汉式风格有很大的不同，人物神情与汉地风格作品亦有差别。

5.《莲花手菩萨》、《观音菩萨》

此两幅莲花手观音绢画创作于9世纪中叶或10世纪初（彩图1－3－12 敦煌《莲花手观音》、《观音菩萨》绢画），具有十分明显的吐蕃波罗艺术风格。两尊菩萨皆高发髻、三叶冠、大耳珰，双肩卷曲发辫的处理为典型吐蕃式样，右手作期克印，右侧菩萨右手执莲花，左侧菩萨似作与愿印。彩带缠绕、中央垂飘带的裙裤样式在藏传佛教中出现在10—11世纪。左侧菩萨上肢夸张地拉长是东印度波罗风格最突出的特征。威他利将这两幅绢画看作是吉如拉康彩塑菩萨的样本格式，认为在9世纪上半叶，即吐蕃占领敦煌时期，卫藏地区和敦煌之间存在风格上的紧密联系。[32]

6.《普贤菩萨》

此幅普贤菩萨绢画亦创作于9世纪中叶或10世纪初（彩图1－3－13 敦煌《普贤菩萨》绢画）[33]，同样具有十分明显的吐蕃波罗风格，但绘画方法与以上绢画菩萨立像略有不同，更侧重于用线，线条均细而坚韧，附线晕染以淡彩。幡画上方箭头状垂条是宋代卷轴画惊燕的雏形，下方连珠纹，八角悬帐华盖顶莲花饰宝珠火焰纹，下坠交穗璎珞，此种菩萨头顶所覆华盖是中晚唐出现的母题。值得注意的是，菩萨的椭圆形头光边缘饰有火焰，这与其他敦煌立像幡画所见圆形头光不同，后者没有火焰。菩萨头偏向右侧，高发髻，三叶冠，两侧发缕垂于肩上，辫梢系红巾。饰耳珰，两侧耳珰形制不同。臂钏、手镯、脚镯、项链皆波罗样式。右手上举至胸前，作施与印，执细茎三色莲花；左手下垂至膝部。上身赤裸，饰透明蓝色过左肩饰带和红色双臂丝巾。裙裤对称绘画，但与9世纪前后波罗风格菩萨紧密缠在腿上的裙裤样式不同，后者如查拉姆的菩萨像。莲座样式为敦煌流行的汉地样式。立像左侧榜题框内写有汉字“普贤菩萨”。

7.《维摩诘变》

此幅绢画（彩图1－3－14 敦煌《维摩诘变》绢画）好像是截取了壁画的一个场景，壁画中吐蕃赞普的服饰与莫高窟第158窟《涅槃变》的赞普及甬道北壁供养人僧宜的小翻领胡服一致，与第159窟《维摩诘变》大翻领样式有区别，可见其绘制年代与第158窟壁画相仿。然而，赞普红色头冠“朝霞冒首”与第158窟有一些区别，缠头外没有冠饰，冠后尾饰见于第158窟赞普侍从。绢画侍从的缠头与第一节论述的藏东及青海郭里木棺板画所见吐蕃头饰完全相同。赞普红色里衣，小翻领白色长袍“素褐”，长袖及地，左衽，黑色靴，右手于袖中垂下，左手外展持莲花茎。执华盖者褐衣白色翻领，红色缠头；后方与此相同装束的妇人，却头戴党项人头饰。最为精彩的是行进的赞普队列前两位吐蕃甩袖舞者，极富生活气息。舞者袖口及领口镶嵌斑点虎豹皮，这或许就是刘元鼎所说的“以黄金饰蛟螭虎豹”[34]，亦即今日的藏装水獭皮袖口。

此外，《维摩诘变》赞普及侍从上方、维摩诘下方立有四大天王，其中多闻天王造像正如本书稍后分析的，具有强烈的吐蕃特征：天王所佩铠甲为吐蕃武士装具，左手托塔，右手执红缨戟，人物短壮敦实，如同陈丹青《西藏组画》中的康巴汉子首领，形貌神态与赞普相似。

四、《步辇图》——汉藏政治文化交流的历史画卷

《步辇图》（彩图1－3－15 《步辇图》局部）是唐代宫廷画家阎立本[35]的名作，画中唐太宗坐在宫女抬着的步辇上接见吐蕃使者禄东赞。禄东赞由两位唐官员一前一后陪同，前方着红袍

[32] Roberto Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, London, 1990.
[33] 图版参看彭本人编辑《海外遗珍：中国佛教绘画》，湖南美术出版社，2001年，图版二八，绢本，纵五十九厘米，横十八厘米，藏法国吉美博物馆。
[34]（唐）刘元鼎《使吐蕃经见纪略》，《全唐文》卷七一六；王尧编著《吐蕃金石录》第56—57页。
[35] 阎立本官拜右丞相，时人讥讽“左相宣威沙漠，右相驰誉丹青”，作品有626年《十八学士图》，此后二十二年，又有《凌烟阁二十四功臣图》，及传为阎氏所作的《历代帝王图》。

官员头戴与太宗相同的幞头官帽，满脸络腮胡须，似在唐廷供职的胡人。㊱ 非常奇怪的是，禄东赞并没有戴作为吐蕃赞普及其侍从标志的红色缠头“朝霞冒首”，也没有穿白色或褐色的大翻领胡服，靴子样式与唐臣相同。画中的禄东赞瘦削身材，头顶系一窄条红色的饰带，褐色镶双红边长袍，黑色腰带上有挂件装饰，双手作揖拜状。眉毛向眉中仰起，眼神似有蓦然见到大人物时的试探，与太宗的视线形成交集。鼻子细长，略呈鹰钩状，有络腮连鬓胡子，与敦煌绢画《维摩诘变》中的赞普相似，但与藏人种族特征并不相符。禄东赞的服饰团花为萨珊样式的立鸟连珠纹，敦煌壁画中前后期可见此类样式，如莫高窟第158窟赞普像，这种织物在7—9世纪前后藏区东北部非常流行，青海都兰吐蕃墓出土了立鸟连珠纹的残片（图1　青海都兰吐蕃墓立鸟连珠纹织锦残片）㊲，但在吐蕃本土尚不多见。阿梅·海勒博士提到此锦或来自四川，但四川织锦兴盛于宋代，域外风格明显的立鸟连珠纹更可能自中亚经由丝路而来。㊳ 榆林窟第19窟主室甬道曹元忠侧供养人服饰亦类似此团花。我们观察到使臣与唐导引官员的靴子完全相同，禄东赞服饰与吐蕃样式大异，不能排除为面见唐皇之前而特意穿的礼服。此外，观者对《步辇图》中瘦弱宫女抬着肥硕帝王的画法表示不解，其实此为唐代的礼制之一。步辇即步舆，又称“平肩舆”，东晋南朝时名士多乘舆，如《晋书·谢安传》附《弟万传》记，谢万妻父太原王述为扬州刺史，“万尝衣白纶巾，乘平肩舆，径至听（厅）事前”。至隋代，《隋书·礼仪志》：“天子至于下贱，通乘步舆，方四尺，上施隐膝，以及襻，举之。无禁限。载舆亦如之，但不施脚，以其就席便也。”又记：“方州刺史，并乘通幰平肩舆，从横施八横，亦得金渡装较。”周迁《舆服杂事记》曰：“步舆方四尺，素木为之，以皮为襻，搁之，自天子至庶人通得乘之。”唐代步辇“舆服”失载，但《宋史·舆服志》所记大致相同：“腰舆，前后长竿各二，金铜螭头，绯绣凤裙襕，上施锦褥，别设小床，绯绣花龙衣。”到南宋时期，所用腰舆“赤质，方形，四面曲阑，下结绣裙。……上设方御床、曲几，舁竿无螭首”。

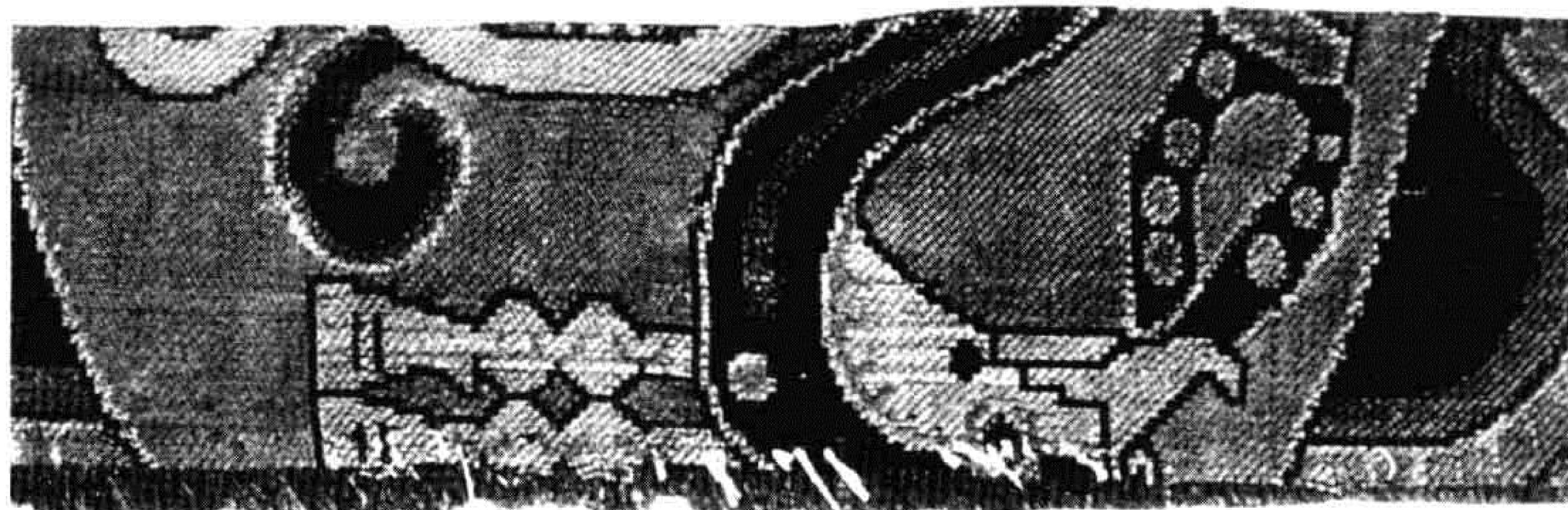


图1
青海都兰吐蕃墓立鸟连珠纹织锦残片

至于女子抬辇，赵翼《陔余丛考》卷十七：“《文昌杂录》云：唐制，天子坐朝，宫人引至殿上。故杜甫诗有‘户外昭容紫袖垂，双瞻御坐引昭仪’之句。盖自武后临朝，女官随侍，后遂相沿为定制耳。”㊴

我们可以将《步辇图》与敦煌《维摩诘变》中出现的“吐蕃赞普部从”作为同一种文化现象加以考虑。前者反映以汉地为中心皇权的意识，自汉魏以来形成一种美术史的样式“朝拜图”，此种观念逐渐转移至“礼佛图”，朝拜维摩诘的吐蕃赞普气势与接受朝拜的汉地君王一脉相承。㊵ 《步辇图》中没有背景，九位抬辇宫女，占画面空间很大的纨扇，硕大的皇帝在柔弱宫女的反衬下透露出的逼人气势，将吐蕃使臣夹在中央，使臣的瘦弱渺小是画家力图营造的气氛。

《步辇图》上有米芾题字，宋章伯益㊶篆书：

太子洗马武都公李造㊷志

㊱唐鸿胪寺负责“凡四方夷狄君长朝见者，辨其等位，以宾待之”；典客署具体掌管“四夷归化在蕃者之名数”，对各地来京的少数民族首领，“凡朝贡、宴享、送迎，皆预焉。辨其等位，供其职事”；“凡酋渠首领朝见者，皆馆供之。如疾病死丧，量事给之。还蕃，则佐其辞谢之节”（《旧唐书·职官志》）。

㊲参看北京大学考古文博学院与青海省文物考古研究所编《都兰吐蕃墓》，科学出版社，2005年，彩版一一“鸟纹锦”(99DRNM1：39)。

㊳参看[瑞士] 艾米·海勒著，赵能、廖旸译《西藏佛教艺术》，文化艺术出版社，2008年，第12页。关于四川织锦，参看(元) 费著著《蜀锦谱》。

㊴(清) 赵翼《陔余丛考》，河北人民出版社，2003年，第315页又记：“《宋史》吕大防疏称：唐入阁图有昭容位，可见当日着为昭仪，至形至图画也。按《唐书》天祐二年十二月诏曰：宫妃女职，本备内任，今后每逢延英坐日，只令小黄门祇候引从，官人不得出内，由此遂罢。则唐末始革除。”

㊵参看巫鸿《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，三联书店，2005年，下卷第585—586页。

㊶章友直(1006—1062)，字伯益，福建建安人，一作浦城人。自放不羁，皇祐三年(1051)召试，与杨南仲篆石经于国子监。工玉箸篆，兼通相术，知音律，精弈棋，善画龟蛇，以篆笔作之。《宣和书谱》卷二篆书下列章友直，云：“博通经史，不以进取为意。工玉箸字学，嘉祐中，与杨南仲篆《石经》于国子监，当时称之。太常少卿元居中出领宿州，素喜其书，且富有之，至宿则尽所有摹诸石，以广其传，缘此东吴之地多其篆迹。友直既以此书名世，故家人女子亦莫不知笔法，咄咄逼真，人复宝之。说者云，自李斯篆法之亡而得一阳冰，阳冰之后得一徐铉，而友直在铉之门，其犹游、夏欤！”跋阎立本《步辇图》，是迄今流传最早的篆书书法作品的墨迹。他的篆书结构匀称，笔画圆匀婉转瘦劲，因为像牙制的筷子(箸)，所以称玉箸篆。

㊷“太子洗马”，官名。《汉书·百官公卿表》说：太子太傅、少傅的属官有洗马之官，颜师古注引张晏说“洗马原十六人，秩比谒者”，又引如谆注：“前驱也，《国语》曰：勾践为夫差先马，先或作‘洗’也。”后世皆称洗马。“洗马”即在马前驰驱之意，为太子的侍从官。梁代以洗马隶属典经局。隋唐于司经局置洗马，一变而为掌管书籍的官，直至清代均沿设。清代司经局所设之洗马用满汉各一人，从五品。李密《陈情表》有“除臣太子洗马”。太子洗马是辅政太子，教太子政事文理的官职。洗马官，官居三品。《步辇图》上篆书的“太子洗马武都公李造”的“李造”此前被辨识为“李道”，当为“李造”，因为唐代没有叫“李道”的“武都公太子洗马”。只有（转下页）

中书侍郎平章事李德裕[43]

大和七年十一月十四日重装背

贞观十五年春正月甲戌，以吐蕃使者禄东赞为右卫大将军。禄东赞是吐蕃之相也。太宗既许降文成公主于吐蕃，其赞普遣禄东赞来逆，召见顾问，进对皆合旨，诏以琅邪长公主外孙女妻之。禄东赞辞曰："臣本国有妇，少小夫妻。虽至尊殊恩，奴不愿弃旧妇，且赞普未谒公主，陪臣安敢辄取。"太宗嘉之，欲抚以厚恩，虽奇其答而不遂其请。

唐相阎立本笔

章伯益篆

非常奇怪的是，虽然唐代的相关文献对阎立德、阎立本画作记载甚详，记阎立德传有《文成公主降蕃图》，但并没有提到阎立本绘制《步辇图》。[44] 及至宋代，《宣和画谱》与米芾《画史》有著录，但没有提及绘画的内容。[45] 元人汤垕《古今画鉴》对《步辇图》有完整著录："及见《步辇图》，画太宗坐步辇上，宫人三十余舆辇，皆曲眉丰颊，神采如生。一朱衣髯官持笏引班，后有赞普使者服小团花衣及一从者。赞皇李卫公小篆题其上，唐人八分书赞普辞婚事，宋高宗题印，真奇物也。"[46]其中只是将禄东赞辞婚误为赞普辞婚。明末清初古董商吴其贞《书画记》尚见到阎立德描绘太宗接见外蕃使者的《王会图》。[47]

根据以上史实及禄东赞形象的差异，我们也不能排除《步辇图》描绘的可能是来自西域其他国家的使臣，被宋人误以为是吐蕃赞普使者。例如，敦煌壁画中 11—12 世纪回鹘王或供养人的团花窄袖服饰，实际上就是禄东赞所谓萨珊样式的风格的发展。例如榆林窟第 39 窟前室甬道东西侧供养人的团花服饰，特别是腰带即佩带的"蹀躞七事"。[48] 此外，有关《步辇图》作品的真伪，书画界人士尚有不少争论，从作品细节分析，应该没有大的问题。例如宫女头饰、红色条状的服饰，与陕西长安执失奉节墓壁画舞女等初唐仕女风格相同；[49]《步辇图》中的引见的官员与阎立本《凌烟阁功臣图》持笏恭立的姿态完全相同。[50] 更为有力的证据来自藏区西部拉达克与斯匹第(Spiti)地区藏传佛教寺院的壁画中，例如拉达克阿尔齐寺(Alchi)初建时期的集会殿(vdus-

---

(接上页)《全唐文》卷四四七《述书赋》记载："李造，陇西人，武都公言侍中。"其他文献如《法书要录》、《唐书宗室世系表》记载的李造为陇西(今甘肃陇西东北)人，封武都公，官起居舍人。工书，《述书赋》云："武都先觉，翰墨泉薮。"其中提到的"起居舍人"为官名。隋炀帝时始置，属内史省。唐贞观初于门下省置起居郎，废舍人，掌记录皇帝日常行动与国家大事。显庆三年(658)，另置起居舍人于中书省。掌记录皇帝所发命令。龙朔二年(662)改起居郎为左史，起居舍人为右史，咸亨元年(670)复旧。天授元年(690)又改为左、右史，神龙元年(705)再复旧，皇帝御殿时，郎左、右人右，对立于殿中，记载皇帝言行，季终送史馆，宋、辽亦置。"起居舍人"多升任"太子洗马"。如："蔡允恭，荆州江陵人，后梁左民尚书大业子。美姿容，工为诗。仕隋，历起居舍人。炀帝有所赋，必令讽诵。遣教宫人，允恭耻之，数称疾。授内史舍人，俾入宫，因辞，繇是疏斥。帝遇弑，经事宇文化及窦建德，归国为秦王府参军、文学馆学士。贞观初，除太子洗马，卒，著《后梁春秋》。"唐代名相魏徵亦如此。唐张彦远《法书要录》卷四："贞元十一年正月，于都官郎中窦臮兴化宅见王廙书、钟会书各一卷，武都公李造押名，又两卷并古锦褾玉轴，每卷十余人书，内一卷开皇十八年押署，有内史薛道衡署名。前后所见贞观十三年及开元五年书法，跋尾题署人名或人数不同，今具如前。(建中二年正月二十一日知书楼直官臣刘逸江、贺遂奇等，检校副使掖庭令臣茹兰芳、副使内寺伯臣宋游瓌是杂迹卷上录。元和三年四月五日。)"

[43]《全唐诗》卷四七五录李德裕史料："李德裕，字文饶，赵郡人，宰相吉甫子也。以荫补校书郎，拜监察御史。穆宗即位，擢翰林学士，再进中书舍人。未几，授御史中丞。牛僧孺、李宗闵追怨吉甫，出德裕为浙江观察使。太和三年，召拜兵部侍郎。宗闵秉政，复出为郑滑节度使。逾年，徙剑南西川，以兵部尚书召，俄拜中书门下平章事，封赞皇县伯。宗闵罢，代为中书侍郎、集贤殿大学士。郑注、李训怨之，乃召宗闵，拜德裕为兴元节度使。入见帝，自陈愿留阙下，复拜兵部尚书，为王璠、李汉所谮，贬太子宾客，分司东都。再贬袁州刺史，未几徙滁州。开成初，起为浙西观察使，迁淮南节度使。武宗立，召为门下侍郎，同中书门下平章事，拜太尉，封卫国公，当国凡六年，威名独重于时。宣宗即位，罢为荆南节度使。白敏中、令狐绹使党人构之，贬崖州司户参军卒。德裕少力学，善为文，虽在大位，手不去书。《会昌一品集》二十卷，别集十卷，外集四卷。今编诗一卷。"

[44]如《封氏闻见录》卷五："国初阎立本善画，尤工写真。太宗之为秦王也，使立本图秦府学士杜如晦等一十八人，令学士褚亮为赞，今人间《十八学士图》是也。贞观十七年，又使立本图太原幕府功臣长孙无忌等二十四人于凌烟阁，太宗自为赞，褚遂良题之。其后，侯君集谋逆，将就刑，太宗与之诀，流涕曰：'吾为卿，不复上凌烟阁矣。'中宗曾引修文馆学士内燕，因赐游观。至凌烟阁，见君集像有半涂之迹。传云，君集诛后，将尽涂之，太宗念其功而止。玄宗时，以图画岁久，恐渐微昧，使曹霸重摹饰之。立本以高宗总章元年迁右相，今之中书令也。时人号为丹书神化。今西京延康坊，立本旧宅。西亭，立本所画山水存焉。"张彦远《历代名画记》也没有提及，参看(唐) 张彦远《历代名画记》卷九，人民美术出版社，2005 年，第 166—171 页。

[45](宋) 米芾在《画史・唐画》："唐太宗《步辇图》，有李德裕题跋，人后脚差是阎令画真笔，今在宗室仲爰君发家。"《宣和画谱》记其作品有"步辇图一"。米芾提到的"宗室仲爰"，《宋史・徽宗本纪》记："乙酉，封开府仪同三司、江夏郡王仲爰为嗣濮王。" "己丑，仲爰薨。"《文献通考》卷二七七《封建考十八》记载："仲爰，宣和四年(1122)嗣封。"米芾《书史》记载与仲爰争王羲之书帖事，云："王羲之《桓公破羌帖》，有开元印、唐怀充跋，笔法入神。在苏之纯家。之纯卒，其家定直，久许见归。而余使西京未还，宗室仲爰力取之。且要约曰：'米归，有其直见归，即还。'余遂典衣以增其直取回。仲爰已使庸工装背，剪损古跋尾参差矣。痛惜痛惜。"

[46]潘运告编著《元代书画论》第 340 页，汤垕《论画》、《古今画鉴》，湖南美术出版社，2002 年。

[47](清) 吴其贞《书画记》卷六："阎立德《王会图》绢画一卷：颜色白净，丹墨鲜明。画王会者，是唐太宗时外蕃来朝，有二十四国，命立德图之，以彰一时之盛。画法不媚，古雅有余，是唐画无疑。大抵唐画颜色白净、丹墨鲜明者，想当时绢中不用胶矾之故，不然何有此种气色？此图当时已有临本，至宋时临本又多。此图后面有吴子山、王余庆、王肯堂跋。"人民美术出版社，2006 年，下卷第 483—484 页。

[48]唐代放官印、鱼符(龟符)的佩袋与装细物的佩囊分开使用，据《朝野佥载》记载："上元年中，令九品以上佩刀砺等袋，彩为鱼形，结帛作之，取鱼之象，强之兆也。"刀砺袋，鱼形袋，新、旧《唐书》称之为"鱼袋"、"蹀躞七事"。"七事"即佩刀、刀子、砺石、契苾真、哕厥、针筒、火石袋等物。蹀躞七事应是后来的"七事荷包"(《歧路灯》第七十八回)的前称。唐代妇女尤其喜欢佩带荷包。荷包大多为圆形，上有不同的纹样。佩挂囊的妇女形象，大多身穿胡服，腰束革带，打扮成西域妇女的形象，但腰部一般都有佩挂的荷囊，如西安南里王村韦泂墓线雕石刻、唐李重润墓和李贤墓壁画中的侍女。参见敦煌研究院编《中国石窟安西榆林窟》，文物出版社，1997 年，图版 103、104。此处甬道南壁西侧供养人手持"供物"究竟为何，非常费解。服红团花者双手托物似灯烛台，服绿团花者托带盖器皿。阿尔齐寺邦王手持斧钺象征王权，此处回鹘供养人手持物可以比较。

[49]图版可参看杨新等《中国绘画三千年》，外文出版社，1997 年，第 70 页，图版 63。

[50]此画现仅存 11 世纪的拓本，藏中央美术学院，图版可参看杨新等《中国绘画三千年》，第 62 页，图版 52。

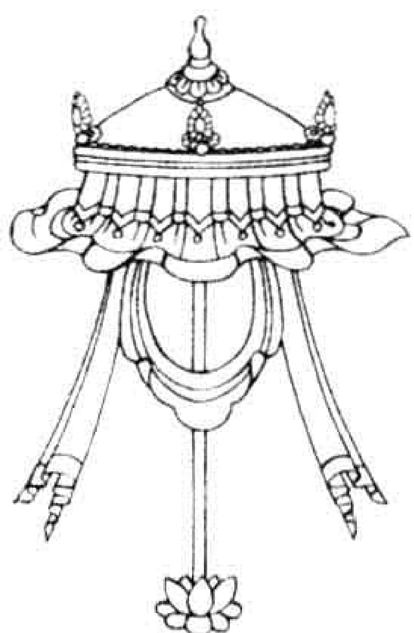
khang)壁画《王室宴饮图》(彩图 1-3-16　拉达克阿尔齐寺集会殿壁画《王室宴饮图》),中央邦王着束腰团花长袍,长发以宽带约束,与《步辇图》禄东赞的立鸟连珠纹团花服饰几乎完全相同。最为奇特的是邦王的胡须与禄东赞的连鬓胡须样式吻合,这种团花样式发生变异后在后弘期卫藏寺院雕塑中可以见到,例如夏鲁寺、姜普寺与艾旺寺。[51] 实际上,这种服饰受到典型波斯萨珊时期风格的影响,或者说受到了中亚粟特人服饰的影响,禄东赞的衣饰与撒马尔罕佛殿残存壁画粟特供养人的服饰也几乎相同(彩图 1-3-17　撒马尔罕佛殿残存壁画使节像),[52]吐蕃时期的其他图像史料中这种特征并不明显。此外,阿尔齐寺壁画年代在 11—12 世纪,壁画吐蕃王服饰或许可以看作是藏区西部吐蕃邦王服饰的地方变体。

[51]Christiane Papa-Kalantari, "The Art of the Court: Some Remarks on the Historical Stratigraphy of Eastern Irannian Elements in Early Buddhist Painting of Alchi, Ladakh," in *Text*, *Image and Song in Transdisciplinary Dialogue*, pp. 167-228, pl. 1-22.《步辇图》中独具个性的禄东赞图像为这幅造像的真实性奠定了不可动摇的地位,因为我们可以在吐蕃时期藏区遗存的人物图像中找到与之可以比较的细节与母题,这是后代作伪者无法仿效的。所以有关该图是否为唐画宋摹本的争论可以休矣,如陈佩秋质疑《步辇图》的讨论。

[52]参看 L. I. アリハウム著,加藤九祚译《古代サマルカンドの壁画》,文化出版局,1980 年,第 13 页插图。

第四节

榆林窟吐蕃时期壁画



一、榆林窟第 15 窟与多闻天王图像演变

榆林窟第 15 窟由敦煌研究院断代为中唐。此窟为覆斗形窟，中唐壁画保存在前室，前甬道南北两壁为“吐蕃装伎乐”，前室左右两壁及后壁两侧绘四大天王。此窟天王像是分析藏传佛教多闻天王造像演变的重要例证。

前室北壁对应南壁的增长天王，北壁所绘天王（彩图 1－4－1　榆林窟第 15 窟北壁天王）坐须弥座，不着甲胄，上身赤裸，“身饰瓔珞臂钏，发披两肩，双目圆睁颇有威势，右手握棒，左手中有一吐珠貂鼠，后依背靠，菩提双树，头有项光，顶饰华盖，飞天散花于空中。右侧天女捧宝盘，左侧力士持宝袋，共为这尊天王的眷属。此图在天王造像中实属罕见的一例”。“据《修药师仪轨布坛法》，药叉大将‘左右各结自印当胸前，左手皆持宝鼠，口吐宝珠，众宝庄严，身着天衣，腹大体棒（胖），形相可畏，皆犹帝王游戏而坐’，与此像颇多吻合，但此像身份显然非药叉之属，按位置似为北方天王，其手握貂鼠却与中国传统中的东方天王一致。总之，这是一幅融合了更多吐蕃艺术内容的天王像。”①

敦煌研究院的专家敏感地发现了此幅图像的不同之处，并找到了作为“药叉大将”的造像特征。实际上，第 15 窟的图像正好填补了现今藏传佛教四大天王造像中缺失的环节。

金维诺先生公布的敦煌《金统二年壁画表录》所载库藏神即为此神。其中提到名为“阿啰摩罗”就是梵语 Vaiś-ra-va-ṇa，可见此神名称就是多闻天王。该《表录》称此神“唐言库藏神”，画宝鼠“老鼠深紫，身上怗（贴）宝”，“（须弥）床面绿”。在第 15 窟库藏神图像中得到精确的再现。②

多闻天王是四大天王中的护北方天王，四大天王之首，是西藏民间宗教与藏传佛教中的最著名的护法神之一，也是古代中亚，尤其是古代于阗及敦煌地区最受崇敬的神灵，③《大唐西域记》记载毗沙门天王为于阗守护神。④多闻天王信仰在敦煌的广泛传播更与不空传播密法翻译此王经典有关。⑤吐蕃统治敦煌期间，最为尊奉的神灵就是以多闻天王为主的四大天王和天龙八部，因此留有很多祭祀天王的仪轨文，甚至行人走路也要祈请多闻天王佑护。⑥库藏神与多闻天王形象的转化，尤其是持物由塔为鼠的改变，首先是受到吐蕃人带入西域、原属乌苌吐宝兽的影响，⑦于阗神鼠传说亦有相当的作用，所谓毗沙门天王助瞿萨旦那王退匈奴，即神鼠之谓也。⑧

①敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》，文物出版社，1997 年，第 229 页，图版 4。

②金维诺《吐蕃佛教图像与敦煌的藏传绘画遗存》，《艺术史研究》第 2 辑，中山大学出版社，2000 年，第 18 页。

③有关多闻天王在于阗的情况，参看张广达、荣新江《敦煌“瑞像记”、瑞像图及其反映的于阗》，《于阗史丛考》，上海书店，1993 年，第 212—279 页。

④《大唐西域记》卷一二：“王甚骁武，敬重佛法。自云‘毗沙门天之祚胤也’。昔者此国虚旷无人，毗沙门天于此栖止……乃往毗沙门天神所，祈祷请嗣。神像额上，剖出婴孩。捧以回驾，国人称庆。既不饮乳，恐其不寿。寻诣神祠，重请育养。神前之地忽然隆起，其状如乳，神童饮吮，遂至成立。智勇光前，风教遐被，遂营神祠，宗先祖也。自兹已降，奕世相承，传国君临，不失其绪。故今神庙多诸珍宝，拜祠享祭，无替于时。地乳所育，因为国号。”（唐）玄奘、辩机著，季羡林等校注《大唐西域记校注》，中华书局，2000 年，下册第 1006 页。

⑤不空译有四部关于毗沙门天王的经典，即《毗沙门天王经》、《北方毗沙门多闻宝藏天王神妙陀罗尼别行仪轨》、《北方毗沙门天王随军护法仪轨》以及《北方毗沙门天王随军护法真言》（《大正藏》第二十一册）。

⑥如伯 2341 之九云：“今为王事，欲涉长途。道路悬遥，关山峻阻。欲祈告达，仰托三尊。敬舍珍财，愿保清适。惟愿伐折罗大将引道，所向皆通；毗沙门天王密扶，往来安泰。”此外，伯 2807、斯坦因 2146 之天王文、布萨文都是以多闻天王为主的愿文。参看杨富学、李吉和辑校《敦煌汉文吐蕃史料辑校》，甘肃人民出版社，1999 年，第 224—229 页。

⑦（宋）赞宁《宋高僧传》卷二：“……（善无）畏复至乌苌国，有白鼠训绕，日献金钱。”中华书局，1987 年，第 19 页。

⑧《大唐西域记》卷一二：“王城西百五六十里，大沙碛正路中，有堆阜，并鼠壤坟也。闻之土俗曰：此沙碛中鼠大如猬，其毛则金银异色，为其群之酋长。每出穴游止，则群鼠为从。昔者匈奴率数十万众，寇掠边城，至鼠坟侧屯军。时瞿萨旦那王率数万兵，恐力不敌，素知碛中鼠奇，而未神也。洎乎寇至，无所求救，君臣震恐，莫知图计。苟复设祭，焚香请鼠，冀其有灵，少加军力。其夜瞿萨旦那王梦见大鼠曰：‘敬欲相助，愿早治兵。旦日合战，必当克胜。’瞿萨旦那王知有灵佑，遂整戎马，申令将士，未明而行，长驱掩袭。匈奴之闻也，莫不惧焉。方欲驾乘被铠，而诸马鞍、人服、弓弦、甲綖，凡厥带系，鼠皆啮断。兵寇既临，面缚受戮。于是杀其将，虏其兵。匈奴震慑，以为神灵所佑也。瞿萨旦那王感鼠厚恩，建祠设祭，奕世遵敬，特深珍异。故上自君王，下至黎庶，咸修祀祭，以求福佑。行次其穴，下乘而趋，拜以致敬，祭以祈福。或衣服弓矢，或香花肴膳，亦既输诚，多蒙福利，若无享祭，则逢灾变。”《大唐西域记校注》，下册第 1017—1018 页。

多闻天王的梵文名称 Vaiśravaṇa，汉文佛经传统译为毗沙门天王，藏文作 rnam-thos-sras 或 rnam-thos-kyi-bu，意为“多闻子”。作为护法神时，多闻天王称为 kuvera 或 kebura，对应藏文的 drag-ched/lus-ngan，译为“恶身”或“丑身”；作为本尊神时，称为 Jambala，藏文转写为 dzam-bha-la，称为“库藏神”、“宝藏神”或“财神”，[9]汉文传统译为阎婆罗。藏传多闻天王的身色为黄色，象征标志为猫鼬或吐宝兽（nakula），所持标志有三叉戟、胜幢和宝瓶，车舆坐骑为自行马车（pushpaka）以及象或狮。其妻为 Bhuñjati，明妃是 Vasudhārā。

在印度，毗沙门天王更多的被尊奉为财神丑身王，是仙人多闻（Vaiśravas）的儿子，梵天神认定他为财神，其后由喜马拉雅的冈底斯山（Kailāsa）转到了锡兰，在此地使用《罗摩衍那》中妖魔罗伐奴王（Rāvaṇa）用过的战车。毗沙门天王率领众多的夜叉和紧那罗（Kiṃnaras）兵卒居住在喜马拉雅地区的杨柳宫（Alaka）。众夜叉有二十八位将领统辖，众将之首为五娱夜叉（Pāñcika）。据《大神系谱》（*Mahāvaṃsa*）所说，五娱夜叉是鬼子母诃利帝（Hārītī）五百儿子之父。[10] 这位夜叉在印度极为受人崇拜，在犍陀罗和北印度可以找到他的造像，其造像后来与毗沙门天王的图像糅合在一起。这就是《修药师仪轨布坛法》所记药叉被学者误会的原因。五娱夜叉通常戴有头冠，持矛和珠宝囊，有时会有一两只鸟禽相伴，其图像类似汉地佛教《送子观音图》中的小鸟。在阿旃陀石窟，五娱夜叉是作为诃利帝的眷属神出现的。其象征标志经常变化，矛经常看不到，珠宝囊更少见，但也持有毗沙门天王特有的象征物猫鼬（藏传佛教造像绘为吐宝兽，故称毗沙门天王为宝藏神，而且不同的毗沙门天王造像之间有些微的差别，有的持三叉戟，有的以龙相伴）。关于宝藏神，无早期经典，有宋代法天译《佛说宝藏神大明曼拏罗仪轨经》其中讲到宝藏神眷属的八大夜叉，此处仍然是指多闻天王的八大马王。[11] 至《佛说圣宝藏神仪轨经》记明此宝藏神为狮子座，“右手作拳左手按腰”[12]，今日藏传宝藏神即为狮子座。

藏传绘画多闻天王造像的另一个源头是早期于阗画派。于阗艺术家就在吐蕃活动，于阗一带流行的多闻天王造像在当时传入吐蕃是完全可能的。西藏绘画中似乎仅见于多闻天王造像的“屈铁盘丝”的用线风格与传统西藏绘画大异其趣，让我们想到尉迟乙僧的绘画。[13] 台北故宫博物院收藏《护国天王像》，泥金篆字题款“尉迟乙僧敬绘”，画中天王为坐像，右手外举托塔，左手于左膝，穿过膝铠甲，顶上有华盖彩云，两侧各二位胁侍，衣纹略见“屈铁盘丝”之势（彩图 1－4－2　台北故宫博物院藏《护国天王像》）。同样构图及画法的卷轴画另见故宫收藏的《唐吴道子宝积宾伽罗佛像》，瘦金体题款。[14] 现今所见 7、8 世纪毗沙门天王多为立像，坐像较为少见，传为尉迟乙僧和吴道子的坐像天王的出现耐人寻味。《历代名画记》卷三提到净域寺绘有“神、鬼”[15]，段成式《寺塔记》记述较详：“佛殿内，西座番神甚古质，贞元已前西番两度盟，皆载此神立于坛而誓，相传当时颇有灵。”[16] 藏传佛教美术对汉地的影响始于吐蕃统治敦煌时期的中唐壁画，大约在 9 世纪，其间影响止于河西及今日川藏、青藏等汉藏边境，想当时群胡毕至，吐蕃弟子久居长安，和亲会盟，吐蕃美术在长安应该留下印记，但却无从查找。净域寺的西侧“番神”之“番”当指吐蕃神无疑，因为此“番神”属于“西番”，文中所记“贞元已前西番两度盟，皆载此神立于坛而誓，相传当时颇有灵”即为明证！从唐蕃关系史看，唐蕃会盟始于中宗神龙元年（705），止于穆宗长庆元年（821）。开元二十二年（734）唐蕃会盟于赤

---

⑨如不空译《北方毗沙门多闻宝藏天王神妙陀罗尼别行仪轨》称呼“多闻宝藏天王”。

⑩Benoytosh Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography — Mainly Based on the Sadhanamala and Gognate Tantric Texts of Rituals*, Calcutta, 1968.

⑪“于宝藏神大夜叉王两边有夜叉：一名吉隶二名摩隶，恒倾宝藏。北方名舍也二合摩夜叉、妙满夜叉、满贤夜叉；东方获财夜叉、大财夜叉，亦倾宝藏大腹一切庄严大夜叉王。此八眷属夜叉王东方满贤、南方多闻、西方获财、北方宝贤等真言。此八大夜叉王，居八地自在大菩萨位，于其利生善能取舍，安住三界一切财宝。于宝藏神右边，安置清净宝瓶，及吉隶夜叉、摩隶夜叉。此二是宝藏神兄弟，亦居最上菩萨位，一住西南角，誓愿度脱一切众生。一住东北方，具大精进所见真实发欢喜誓愿。若念名者所求皆得。”《大正藏》第二十一册，第 343 页。

⑫《大正藏》第二十一册，第 349 页。法天译《佛说圣宝藏神仪轨经》：“作宝藏神师子座印以献座，此印结中间。宝藏神并及眷属，皆坐其中而作施愿，次作结净，用乌尸啰木作拂。画本尊贤圣色相，即以右手作拳左手按腰，作用拂印而用拂拭，诵结净真言七遍献于贤圣。”

⑬有关尉迟乙僧的生平及其作品，参看金维诺教授《阎立本与尉迟乙僧》，《中国美术史论集》，人民美术出版社，1981 年，第 117—134 页。罗马大学教授马里奥布萨格里谈到于阗画派对西藏艺术的影响时写道：“由于于阗画派赢得了良好的声誉，他对西藏的影响继续下来了，于阗在公元 8 世纪已和西藏关系密切，《西藏王统记》记载说于阗画家和译师出现在吐蕃是热巴巾时期(815—838)。我们后来在 13 世纪以前的艾旺寺发现了用于阗风格(李域 li-yul)描绘的佛殿，有一些唐卡也是同样的于阗风格；在江孜白居寺万佛塔也有着塔里斯拉克（Tariślark）和丹丹乌里克（Dandān Oilüq）作品的痕迹；而且在各个时期的毗沙门天王画像中均有对尉迟乙僧绘画风格模模糊糊的模仿。所有这些表明于阗艺术不同时期西藏绘画的主题和类型的影响。于阗艺术风格的活力为西藏艺术的特质和精巧所证实。”（Mario Bussagli, *Central Asian Painting*, Switzerland, 1979, p. 67.）

⑭图版参看台北故宫博物院编《故宫书画图录》，1990 年，卷一第 7、19 页图版。

⑮（唐）张彦远《历代名画记》卷三“两京寺观等画壁”。

⑯（唐）段成式《寺塔记》，人民美术出版社，1964 年，第 24 页。

岭，各树界碑；[17]建中四年(783)，唐蕃在清水会盟议界。[18] 这是两次真正的会盟，时间恰好在贞元(785—804)以前。这段记载表明唐蕃会盟的细节：设坛立神而誓。可以设想，此神是唐蕃783年在清水会盟之后迎到了净域寺，因为清水处于丝绸之路主道，长安正东，净域寺是唐京城名寺，将番神迎入合情入理。

净域寺的“番神”究竟为何神，《太平广记》卷二一二“画三”记：

> 净域寺，本太穆皇后宅。寺僧云：“三阶院门外，是神尧皇帝射孔雀处。”禅院门内外，《游目(目原作自，据《酉阳杂俎》改)记》云：王昭隐画门西里面和修吉龙王有灵。门内之西，火目药叉及北方天王甚奇猛。门东里面，贤门野叉部落，鬼首蟠虵，汗烟可惧。东廊树石险怪，高僧亦怪。西廊万菩萨院，门里南壁皇甫轸画鬼神及雕、鹗，形势若脱壁。轸与吴道玄同时，吴以其艺逼己，募人杀之。(出《酉阳杂俎》)万菩萨殿内有宝塔，以小金铜塔数百饰之。大历中，将作刘监有子合手出胎，七岁念法华经，及卒焚之，得舍利数十粒，分藏于金铜塔中。佛殿东廊有古佛堂，其地本雍村。堂中像设悉是石作。[19]

文中“门内之西，火目药叉及北方天王甚奇猛” 与《寺塔记》“佛殿内，西座番神甚古质”所记完全符合，故“门东里面，贤门野叉部落”，可见所说“番神”乃北方天王及其药叉眷属。[20] 这里说得很清楚，此“番神”属于“西番”，是吐蕃神。[21]《历代名画记》记述京师宝应寺“院南门外，韩幹画侧坐毗沙门天王”，但早于张彦远的朱景玄《唐朝名画录》叙韩幹事迹时，指明其所绘为“西院北方天王”。[22] 可见当时北方天王绘塑于西院，而其中罕见的天王坐像正是吐蕃特有的样式。[23] 传为尉迟乙僧和吴道子所绘天王，从图像特征分析就是7—8世纪流行的多闻天王样式，其间糅合了吐蕃天王的成分。该天王头冠样式至今仍存留于藏传佛教多闻天王图像中：身穿吐蕃天王特有的过膝连身甲，但右手仍然执塔而非伞幢，腰间没有弯刀。

吐蕃统治敦煌时期，北方天王信仰非常盛行，如《龙兴寺毗沙门天王灵验记》是在“大蕃岁次辛巳，润(闰)二月十五日”，时当唐贞元十七年(801)。而敦煌民间仪式“赛天王”更将吐蕃赞普作为歌颂的主体，如P2807《天王文》：“奉资圣神赞普，惟愿如南山之寿，如北神之星，不骞不崩，不移不损。”[24]可见将赞普比作毗沙门天王，故唐蕃会盟时天王作为吐蕃神立于祭坛。以上文献指天王为“番神”，盖有所本。

在今天所能见到的西藏早期绘画中，描绘于阗样式毗沙门天王的作品非常少见。根据现有的资料，吐蕃绘画中最早的毗沙门天王造像出现在莫高窟第154窟南壁西侧“毗沙门天王”，其造像与勃伽夷城瑞像一并出现(彩图1-4-3 莫高窟第154窟南壁西侧天王)[25]，瑞像“红巾裹成宝冠状”，“服饰与敦煌壁画中所见吐蕃赞普或于阗王者均有相似处”，说明瑞像与于阗的紧密关系乃至于阗与吐蕃造像的内在关联。[26] 第154窟天王具有强烈的吐蕃风格，首先是天王所佩铠甲为所谓“吐蕃连身铠甲”，这种铠甲在今天后藏和阿里地区的文物中仍可以看到，布达拉宫甚至收藏有吐蕃时期的这种甲胄(彩图1-4-4 布达拉宫收藏甲胄)[27]，其塑像见于新疆焉耆7—8世纪明屋佛寺遗址与七格

---

[17] 开元十七年(729)，唐军攻下吐蕃占领下的石堡城(今青海湟源县南)，吐蕃求和，进表称：“遂和同为一家，天下百姓，普皆安乐。”金城公主也遣使类众失力入朝，进言双方以和为贵。开元二十一年(733)，唐蕃双方在赤岭(今青海湟源县西)隆重会盟，并在赤岭各竖分界之碑，盟铭曰：“言念旧好，义不忒兮。道路无壅，烽燧息兮。指河为誓，子孙忆兮。有渝其诚，神明殛兮。”立碑后，各派使臣共住碛西(龟兹)、河西、剑南及吐蕃边境，历告边州守将，“自今二国和好，无相侵暴”。

[18] 建中四年(783)，唐蕃在清水(今甘肃清水西)会盟议界。据会盟之汉文盟文载：“今国家所守界：经州(甘肃经州)西至弹筝峡西口(平凉县西)，陇州(陕西陇县)西至清水县，凤州(陇西凤县)西至向谷县(甘肃成县)，暨剑南西山大渡河东，为汉界。吐蕃守镇在兰、渭、原、会，西至临洮(甘肃临潭)，东至成州(甘肃成县西)，抵剑南西界磨些诸蛮，大渡水西南，为蕃界。”依这次议界规定，大体上黄河以南，自北向南一线从今六盘山中段开始到陇山南端，然后穿西汉水、白龙江，循岷江上游西到大渡河，再循河南下，此线以东归唐管辖，以西归吐蕃管辖。吐蕃切断了长安通向河西、西域的通道，并占有了西自临洮、东到陇山西麓，包括大夏河、洮河、渭水上游、西汉水上游的一大片农业地区，唐朝被迫接受了这一既成事实。参看马大正《公元650年至820年的唐蕃关系》，《马大正文集》，上海辞书出版社，2005年，第179—197页。

[19] 此处据(清) 徐松《唐两京城坊考》，中华书局，1985年，第58页录文。

[20] 关于多闻天王造像学分析，参看谢继胜《西夏藏传绘画》，河北教育出版社，2002年，第145—153页。

[21] 艺术史界流传很久的说法，汉地佛教造像中的多闻天王图像来自所谓“于阗天王”的说法是一个非常不严谨的说法，本节作者谢继胜近期撰《“于阗天王”图像渊源考》，不日刊出。

[22] 朱景玄《唐朝名画录》“神品下第五”。

[23] 唐代多闻天王多为立像，坐像极为罕见。实际上，坐像天王是毗沙门天王与其伴神五娱夜叉(Pāñcika)的变体之一，早期例证如榆林窟中唐第15窟。

[24] 录文参看李小荣《敦煌密教文献论稿》，人民文学出版社，2003年，第168页。

[25] 敦煌研究院编《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，文物出版社，1987年，图版99。

[26]《大唐西域记》卷一二瞿萨旦那国条(《大正藏》第五十一册，第994页)记载，于阗王从迦湿弥逻迎清佛像到于阗，佛像至勃伽夷城止而不行，莫能移动，于阗国王遂就地建寺供养，将自己的冠、袍施于佛像。敦煌壁画中勃伽夷城瑞像头戴王冠，穿王服。中晚唐石窟甬道顶两披(第9窟)或佛龛盝顶的斜坡(第237窟)常绘勃伽夷城瑞像。孙修身《莫高窟的佛教史迹故事画》，《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，第210页。

[27] 参看刘鸿孝主编《布达拉宫秘宝》，中国民族摄影艺术出版社，1999年，第251页图版。

星佛寺遗址(彩图1-4-5　新疆焉耆佛寺遗址出土武士像),武士造像样式与第154窟天王完全相同:长甲过膝,有翻领,头盔与西藏寺院等地所见头盔式样相同,盾牌外面亦有四孔。㉘ 第154窟天王佩刀亦为藏式腰刀,上身甲有翻领。异域形容,火焰边纹桃形冠样式在后世藏式多闻天王造像中得以继承。天王右手带侧钩的长矛非三叉戟,左手托五柱空心塔,脚下有云中人头,背后有环状对角似头光。稍后有榆林窟第25窟前室东壁北侧立像多闻天王(彩图1-4-6　榆林窟第25窟前室东壁多闻天王)㉙,天王右手执三叉戟,左手托五柱空心塔(与西方广目天王托塔持鼬不同),但已着吐蕃武士铠甲,座下有两夜叉鬼,形貌与后世藏传多闻天王相似。㉚

至中晚唐时,敦煌多闻天王形象开始改变,莫高窟第158窟西壁北侧天王已持类似伞幢的彩杖托塔而非持矛或戟。第12窟毗沙门天王已成坐像,右手亦持彩杖而非长矛或三叉戟,左手仍托塔,项后对角成为摩尼头光,这种样式逐渐演变为固定的汉式天王,与此坐姿一致但持物变化的就是榆林窟第15窟的多闻天王,为汉藏多闻天王变化的分水岭。于阗多闻天王造像的形成实际上融合了太多的吐蕃艺术因素,可以说吐蕃艺术促进了这一图像的形成和发展。所谓于阗毗沙门天王像,事实上是吐蕃武士的写真而已,形成于吐蕃流连于西域之时,故武士装多闻天王造像出现在中唐吐蕃统治时期。S. 5448记敦煌莫高窟宕泉"其谷南北两头有天王堂及神祠,壁画吐蕃赞普部徒",㉛可见吐蕃人在敦煌是将多闻天王与赞普部徒绘画在一起。PT2222、2223白描稿可见吐蕃人与多闻天王的关系。饶有意味的是,虽然中晚唐所见毗沙门天王形象完全是吐蕃人的创造,然而,这位吐蕃天王图像多被汉人用来作为克敌制胜保护城池的战神,㉜如同洮岷地区各民族信奉的明代大将常遇春。㉝

假如另作思考,是否吐蕃武士的造像是沿用了于阗当地的形式呢?虽然整个铠甲的形制与7世纪前后龟兹服饰样式有联系,但这种联系是包括吐蕃在内的生活在吐蕃西部至西域的中亚游牧民族的共同特点。如现藏日本的龟兹乐舞舍利盒上的人物服饰与敦煌吐蕃赞普部从的服饰很相似。㉞ 但铠甲本身是吐蕃人自己发展起来的,如此甲胄增强了战斗力,加快了吐蕃的迅速扩张。"吐蕃连身甲"本身集中出现在吐蕃进入西域于阗之后,现今发现的图像除了敦煌壁画外,新疆出土的此类武士年代都在7世纪吐蕃占领以后,由于阗进入瓜沙的通道,如焉耆,没有早期遗物,假如为当地武士,在出土文物中会看到继承关系。其次,藏式武士佩有弯状腰刀,10世纪柏兹克里特出土绢画受吐蕃式样影响的三目天王尚持此类短刀。㉟萨迦寺藏所谓元代兵器中,这种弯刀极为常见。㊱

藏式多闻天王融入库藏神,这种库藏神在大昭寺壁画、敦煌绢画《不空羂索观音曼荼罗》胁侍菩萨中同样可以看到。右手彩杖演化为华盖或伞幢,左手执物为猫鼬或吐宝兽,坐骑为狮。此种多闻天王在13世纪前后逐渐被宝藏神(Jambhala)㊲取代,右手持物已非彩杖而是花蕊,造像完全藏化,与多闻天王区别开来。然而,藏式多闻天王像仍然保留敦煌时期毗沙门天王造像

㉘焉耆佛寺的武士泥塑像图版参看孟凡人编著《新疆古代雕塑辑佚》,第175页图版288,第181页图版300,彩图见第27页图版24以及穆舜英主编《中国新疆古代艺术》,新疆美术摄影出版社,1994年,第147页彩图381;藏式头盔样式参看《古格故城》下册,图版124"头盔及盔顶缨管饰"。学者或将古格此类盔甲遗存与古格寺庙的年代混为一谈,实际上,盔甲的年代远远早于寺院,因为寺院建筑的年代这些盔甲在战争中已经不再使用。

㉙《中国石窟·安西榆林窟》,图版150。

㉚《中国石窟·安西榆林窟》,图版42。

㉛录文采自马德《敦煌莫高窟史研究》,甘肃教育出版社,1996年,附录10第319页。这些天王及其赞普壁画或许完全是吐蕃人自己的窟室,今已无存。

㉜如《毗沙门仪轨》(《大正藏》第二十一册,第227页):"北方大毗沙门天王。唐天宝(742—756)元载壬午岁,大石、康五国围安西城。其年二月十一日,有表请兵救援。圣人告一行禅师曰:'和尚,安西被大石、康□□□□□□国围城,有表请兵。安西去京一万二千里,兵程八个月然到其安西,即无朕之所有。'一行曰:'陛下何不请北方毗沙门天王神兵应援?'圣人云:'朕如何请得?'曰:'胡僧大广智即请得。'敕唤得大广智到内,云:'圣人所唤臣僧者,岂不缘安西城被五国贼围城。'圣人云是。大广智曰:'陛下执香炉入道场,与陛下请北方天王神兵救。'急入道场请。真言未二七遍,圣人忽见有神人二三百人,带甲于道场前立。圣人问僧曰:'此是何人?'大广智曰:'此是北方毗沙门天王第二子独健,领天兵救援安西故来辞。'圣人设食发遣。至其年四月日,安西表到云:'去二月十一日巳后午前,去城东北三十里,有云雾斗暗。雾中有人,身长一丈,约三五百人尽着金甲。至酉后鼓角大鸣,声震三百里,地动山崩。停住三日,五国大惧尽退军。抽兵诸营坠中,并是金鼠咬弓弩弦,及器械损断尽不堪用。有老弱去不得者,臣所管兵欲损之,空中云:"放去不须杀。"寻声反顾,城北门楼上有大光明。毗沙门天王见身于楼上。其天王神样,谨随表进上者。'"必须注意的是,吐蕃时期的汉藏艺术交流主要发生在唐蕃交恶时的玄宗时期,战争与和平促进了文化的交流。以上"随表进上"的多闻天王图像,大致就是吐蕃统治西域时期形成的样式。此时汉地敦煌的罗汉图像也是在玄宗时期为吐蕃人接受。

㉝明将常遇春征讨洮岷藏民,但该地藏人仍奉其为大神常爷,资料据作者2005年7月在陇南的实地调查。

㉞穆舜英主编《中国新疆古代艺术》,第83页彩图202—203。

㉟《中国新疆古代艺术》,第94页彩图238。

㊱李冀诚《雪域名刹萨迦寺》,中国藏学出版社,2006年,第53页插图。

㊲宝藏神,梵文称为Jambhala,奇怪的是藏文没有像多闻天王那样意译,直接转写为dzam bha la,称为"财神"或"宝藏神",汉文音译"赞巴拉",意译布禄金刚。宝藏神最早只是多闻天王八大马王随从之一,为褐色身形,右手持金瓶,位于东方,或者说宝藏神就是库毗罗。然而在藏传佛教造像中,宝藏神逐渐替代了多闻天王,或者说将多闻天王作为财神的职能完全承接,逐渐成为了本尊神,同时也是西藏民间最受人崇敬的财神。值得注意的是,藏传佛教艺术中宝藏神多以雕塑的样式表现。自元明以来,尤其是俺答汗邀请三世达赖喇嘛索南嘉措在蒙古地方传播格鲁派以后,宝藏神信仰在蒙古地区也传播开来。

的元素，如头冠样式，甚至绘画的笔法。然而，宝藏神多为坐像，而多闻天王为立像，后期绘画中，即使是立像多闻天王，仍然右手伞幢，左手吐宝兽（彩图1-4-7 藏式后期多闻天王）。㊳

敦煌毗沙门天王信仰唐宋时期已传入蜀地，今川中石窟留存众多遗例。㊴ 这种吐蕃天王样式逐渐取代蜀地原本流传的汉地天王图像，如成都万佛寺出土梁普通四年（523）康胜造释迦如来尊像龛，左侧天王右手高擎宝塔，褒衣帛带，像莲座下有伏魔，其造像特征与唐宋多闻天王没有任何联系。㊵ 先有巴中石窟南龛之第65、94龛，第94龛镌造于会昌六年（846），而第65龛镌造于唐乾符四年（877）。㊶ 巴中石窟多闻天王造像没有源自猛禽双翼的牛角状项光，其时代对应吐蕃退出敦煌的中晚唐，其年代与敦煌毗沙门天王相当。至大足北山第5龛唐景福元年（892）毗沙门天本尊已完全是敦煌气象。天王着吐蕃铠甲，牛角状项光，连身铠甲，甚至连腰刀样式也完全相同。相似例证又有广元千佛崖第134龛，其造像样式亦与莫高窟第154窟吐蕃装多闻天王相同，保留了牛角状项光。千佛崖位于金牛道要冲，巴中石窟位于米仓道，皆为唐时连接长安西域的重要辅道，敦煌多闻天王造像由此进入这一领域自在情理之中。蜀地多闻天王像或有变体，宋董逌《广川画跋》卷六"北天王像后题辨"云："吴明仲以吴生画天王示余。因告之，曰：昔余尝得内典，说四天王所执器，皆自报应中出。北天毗沙国王也，尝兵斗不利，三逃于塔侧，方免其困。时愿力所全得无违碍，报回乡（向）则变相所成，画者得以据之。今以云物为执者，非吴生所为也。或曰：'何以知此？'曰：'以云物易塔之重，自王衍始。余往见孙知微于蜀中作天王相如此，将无是耶？'"㊷敦煌绢画《行道天王图》（彩图1-4-8 敦煌绢画《行道天王图》）已见天王以手托"云物"塔于其上。㊸《摩诃吠室啰末那野提婆喝啰阇陀罗尼仪轨》记：画天王，身着七宝金刚庄严甲胄。其左手执三叉戟，右手托腰（又一本左手捧塔）。㊹ 我们以为，天王叉腰样式或受到宝藏神的影响，宝藏神左手多叉腰，但手中有鼬鼠。

可以看出藏汉多闻天王的发展循不同的轨迹，随同佛教传入并经不空等人翻译相关经典引入西域的多闻天王造像，其最初造像样式在吐蕃人统治西域时期被演化为吐蕃武士形貌，被西域敦煌等地蕃汉各族广为尊崇。藏式造像在8世纪末至9世纪初与库藏神造像糅合，逐渐演变为藏传佛教多闻天王样式的宝藏神。汉传样式最初当由京师入蜀，故四川石窟保留敦煌吐蕃式样的天王，其后甲胄转化为汉式，至南宋时有持戟叉腰无塔图像。明清之际坐像多闻天王，右手持伞幢演变为彩杖，左手叉腰，无持物，没有坐骑狮，当是藏式多闻天库藏神的演变形式。

藏传佛教多闻天王样式在中国内地广泛传播。西夏时期榆林窟第5窟有完全藏式风格的多闻天王，杭州飞来峰有元代石刻多闻天，与汉地艺术有密切关系的夏鲁寺壁画多闻天王，大约创作于1306年，其造像坐骑为狮，持伞幢，携猫鼬而不是吐宝兽。其后，在江孜白居寺壁画中也出现了多闻天王图像，其中优秀作品的例证如北京福佑寺清乾隆时期多闻天王（彩图1-4-9 北京福佑寺藏传坐像天王）。

二、榆林窟第25窟藏文壁画题记与八大菩萨造像

榆林窟第25窟是吐蕃统治敦煌时期最重要的石窟之一，是敦煌唐吐蕃壁画的代表作。开凿于榆林窟东崖中部，主室平面方形，前室横长方形，前室至主室的甬道长而宽阔。主室中央设方形佛坛，列置佛像（均已毁），顶部作覆斗形。前室后壁甬道口南侧有光化三年（900）墨书汉文题记，斯坦因、华尔纳等人据此判定该窟建于9—10世纪，段文杰先生根据壁画风格判定为吐蕃时期壁画，年代在大历十一年（776）至建中二年（781）间。㊺ 张广达、荣新江教授根据第25窟出现的"于阗金玉国"题记，判

㊳西藏自治区文物管理委员会编《西藏唐卡》，文物出版社，1985年，图版128。

㊴Tom Suchan, "A Survey of Vaisravana Imagery in Sichuan as Facets of the Maritial Culture of the Late Tang and Five Dynasties Periods," 载兰州大学敦煌研究所等编《敦煌佛教艺术文化论文集》，兰州大学出版社，2002年，第303—356页。

㊵图版参看王卫明《大圣慈寺画史丛考：唐、五代、宋时期西蜀佛教美术发展探源》，文化艺术出版社，2005年，第186页。原见刘志远、刘廷壁编《成都万佛寺石刻艺术》，中国古典艺术出版社，1958年，图版一；袁曙光《四川博物馆藏万佛寺石刻造像整理简报》，《文物》2001年第10期，第19—39页。

㊶巴中市文管所、成都市文物考古研究所《巴中石窟》，巴蜀书社，2003年，第30—31、52—54页，图版1、9-2。第65窟造像题记云："朝散郎守化成县令赵荐凡为自身疾苦发愿敬镌北方大圣毗沙门天王一躯今已成就乾符四年四月八日修斋表赞讫永为供养。"

㊷（宋）董逌《广川画跋》，见于安澜编《画品丛书》，上海人民美术出版社，1982年，第303页。

㊸大英博物馆斯坦因藏品S41，CH0018《行道天王图》。

㊹般若斫羯啰译《摩诃吠室啰末那野提婆喝啰阇陀罗尼仪轨》（一卷），《大正藏》第二十一册，第219页"画像品第一"："画天王。身着七宝金刚庄严钾胄。其左手执三叉戟右手托腰（又一本左手捧塔），其脚下踏三夜叉鬼。中央名地天亦名欢喜天。左边名尼蓝婆，右边名毗蓝婆。其天王面作可畏。猛形怒眼满开，其右边画五太子及两部夜叉罗刹眷属。左边画五行道天女及妻等眷属。"

㊺段文杰《榆林窟的壁画艺术》，敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》，第162—166页。题记云："光化三年十二月悬泉长史……"

定该窟可能建于984年前后。[46] 从壁画风格分析，第25窟经变壁画与中唐壁画在构图、色彩以及人物造型方面并无明显的区别，甚至一些细节也完全相同，如菩萨发髻冠带束发三叶式，发髻髻头单鬏或双鬏向项后弯曲，这些特征在莫高窟中唐第112窟仍可以看到。第25窟菩萨发髻样式与典型中唐吐蕃窟略有差异，其壁画年代应该晚于以上石窟，当在9世纪上半叶。然而，不可能晚至10世纪后半叶。因为北壁《弥勒经变》左下方藏文题记书写格式仍然保留吐蕃藏文格式，其次是画面右下方《嫁娶图》描绘典型吐蕃人，假若此窟为10世纪末曹延禄所建，如同莫高窟第156窟一样，壁画显著位置上不应出现吐蕃人形象。

有关榆林窟建窟史实及造像的年代，近年有美国芝加哥大学历史系教授凯普斯坦的新说。他分析了托马斯研究的敦煌藏文写卷PT16和IO751，认为写卷提及纪念唐蕃会盟的“会盟寺”(gtsigs-kyi-gtsug-lag-khang)建在德噶玉蔡(de-ga g. yu-tshal)，其地就是榆林窟所在地。理由主要是乌瑞教授根据《达扎路恭记功碑》，指明会盟寺所在地 dbyar-mo-thang 属于唐，在青海湖东北。[47] 于巴赫根据八思巴的著作，说“野猫川”在甘南禄曲县。[48] 实际上，“野猫川”或为刘元鼎所记的“大夏川”。[49] 凯普斯坦认为，既然说“野猫川”属于汉地，就不可能在以上地区，因为按藏人的地域观，甘南和青海湖以东都属于安多范围，因此寻找 de-ga g. yu-tshal 与“榆林”的对应。然而，作者仍然不能解决“野猫川”在青海湖以东，而榆林窟在青海湖以西的地理矛盾。其次，凯普斯坦教授认为藏文 g. yu-tshal 正好就是“榆林”的音义合璧译，g. yu 为“玉”，tshal 为“林”，但不能解释 de-ga 的含义。事实上，藏人翻译敦煌地名多用音译，如“瓜州”kwa-cu、“河州”ga-chu、“松州”zong-cu、“洮州”thevu-cu；tshal，更多译为“园”。[50] 榆林窟俗称榆林寺，为寺，才能与 de-ga g. yu-tshal gtsigs-kyi-gtsug-lag-khang 对应。

文献载明寺庙建在赤祖德赞时期，“德噶玉蔡和谐川上建会盟经堂，此为三王两年一轮的会盟处”(de ga yul tshal mjal tum thang tu gtsigs kyi gtug lag khang mdzad pa vdi yang lo ngo gnyis la rgyal khams chen po gsum mjal dum ba dang gtsigs chen po mdzad pavi gzhi ste/)。寺庙建成后致敬的官员“瓜州大‘冲木’向德噶玉蔡经堂致敬”(de ge y-ul tshal gtsigs kyi gtsug lag khang tu kwa cu khrom chen po nas smon lam tu gsol ba)。这可能是德噶玉蔡被认定为榆林窟最重要的证据。然而，写卷提到寺院建造者“在吉祥野猫川德噶玉蔡，大论尚绮心儿和大相拉藏”(bkra shis bdyar mo thang de ga g. yu tshal tu/blon chen po zhang khri sum rje dang/zhang chen po lha bzang dang/)。[51] 不过，此寺也可能指普光寺。必须注意的是，藏文中带有-thang 的地名多出现在安多靠近康区之地，如 dzam-thang“沧塘”。

解决榆林窟第25窟建窟史实及壁画的确凿年代，必须关注其北壁《弥勒变》左下角的藏文题记(彩图1-4-10 榆林窟第25窟北壁《弥勒变》及藏文题记)。很多学者，如段文杰先生等，论述榆林窟第25窟将题记与绘画内容相联系，主要是受到藏文题记写在榜题框内以及藏文题记译文的影响。[52]《弥勒变》所有的榜题都是竖格，这表明榜文为汉文，因为吐蕃时期的汉藏文书写格式藏文横写，汉文竖写，合璧成T字形，第25窟东壁大日如来和八大菩萨的墨书榜题就是如此。假若此墨书藏文为画面内容榜题，那么全铺壁画皆为藏文榜题，但只有这一处墨书，且“书写的笔迹、墨色和内容均与壁画吻合”。仔细观察，是先按照榜

[46] 张广达、荣新江《于阗史丛考》，上海书店，1993年，第38—39页。“关于唐末宋初于阗国的国号、年号及其王家世系问题”：“金玉国一名，见于榆林窟第25窟洞口甬道北壁第一身题名：‘大朝大于阗金玉国皇帝的子天公[主]……’其相对的南壁第一身题名：‘敕推诚奉化功臣归义军节度瓜沙等州观察处置管内营田押番落等使特进检校太师兼中书令敦煌王谯郡[开][国][公]食邑一千七百[户]曹延禄一心供养。’这个于阗公主就是上面提到的莫高窟第61窟中提到的曹延禄姬，她的题名又见于南林蒋氏所藏《于阗公主供养地藏菩萨画像》中。这幅画的菩萨像下有小字曰：‘忌日画施。’下面盛装女子题名：‘故大朝大于阗金玉国天公主李氏供养。’从上面这些题名中，特别是曹延禄的题名，可以推测出于阗金玉国的大约时间。莫高窟第431窟题梁称：‘维大宋太平兴国五年(980)岁次庚辰二月甲辰朔二十二日乙丑敕归义军节度瓜沙等州观察处置管内营田押番落等使□特进检校太傅同中书门下平章事谯郡开国公食邑一千五百户食实封七百户曹延禄之世创建此窟檐记。’比较上引榆林第25窟曹延禄的题衔，980年曹延禄的加官太傅，低于太师，而且也未称敦煌王，显然，榆林窟的题名应在980年以后。S4400(G6322)号文书和P2649号文书分别为太平兴国九年(984)二月和三月《曹延禄祈祷文》，其中曹延禄的题衔是‘敕归义军节度使特进检校太师兼中书令敦煌王’，加官和王号与榆林窟题衔相同。所以榆林窟第25窟的修建时间应在984年前后，而于阗金玉国之称，大致也开始于984年前后。”

[47] 王尧编著《吐蕃金石录》：“于唐境之野猫川。”文物出版社，1982年，第84页。

[48] 凯普斯坦论文引文。Matthew T. Kapstein, “The Treaty Temple of De-ga G-yu-tshal: Identification and Iconography,” 载霍巍、李永宪主编《西藏考古与艺术》，四川人民出版社，2004年，第98—127页。此文是作者发表在其即将出版《藏汉佛教》(*Buddhism Between Tibet and China*)中的文章的简编本。

[49] (唐) 刘元鼎《使吐蕃经见纪略》：“元鼎还，虏元帅尚塔藏馆客大夏川，集东方节度诸将百余，置盟策台上，遍晓之，且戒各保境，毋相暴犯，策署彝泰七年。”《全唐文》卷七一六。

[50] Matthew T. Kapstein, *The Treaty Temple of De-ga G-yu-tshal: Identification and Iconography*，第98—127页。

[51] 参看托马斯《西域古藏文社会历史文献》(F. W. Thomas, *Tibetan Literary Texts and Documents Concerning Chinese Turkestan*，刘忠、杨铭译注，民族出版社，2003年)第427—432页。

[52] 早期的译文是：“此人寿满一纪(八万四千岁)，自诣墓茔。”(敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》，第162—163页)此后请王沂暖教授翻译为：“朱子之子愿成为圣者之眷属，请圣者开恩收留。”(段文杰主编《敦煌石窟艺术·榆林窟第二五窟附第一五窟(中唐)》，江苏美术出版社，1993年，第11页)。

题框大小写好藏文，然后画框，藏文 gyis 后面的-s，shang-shevi 后面的元音-i 都被边框墨线压住。[53] 其他榜题无字，或许是用其他颜色书写后消褪，或许原本无字。可见藏文题记为壁画题记。

凯普斯坦认为德噶玉蔡就是安西的榆林窟，并特别引证了榆林第 25 窟的浓郁的藏族文化特征。但他的考证还是难以令人信服。理由很多，主要有以下两点：其一，文书中明确指出德噶玉蔡位于雅摩塘境内，而且文中同样提到雅摩塘大节度使和瓜州大节度使都为建造此寺庙而发愿，雅摩塘和瓜州是两个行政区域，而我们知道，榆林寺在瓜州境内是无可辩驳的事实，因此把归属于两个地方的寺院生拉硬扯到一起，显然是难以令人信服的。其二，他对榆林第 25 窟中的藏文题记竟然只字未提，同样无法让人释然。要谈到这两个地方，榆林第 25 窟中的藏文题记是无法回避的，必须给出合理的解释，才会得到学界的首肯。

榆林第 25 窟藏文题记原文如下：

§ //dzevu/devi cung gyis/phags pav khor cig/bgyis pav vdi shang shevi/sku yon du/bsngas pav/lags so//

我们逐句来分析：

dzevu 明显是译音，从中古汉语的规律，藏语 dz [ts]可为“从”韵，中古元音 e 可变为今日的 a，可为汉语的音译“曹”，考虑到榆林窟的曹氏背景，这个 dzevu 应该是“曹”。[54] Devi“他的”，藏文常以此格式表示所有格，如 devi-sras“其子”。cung 为“少”、“小”，等同于 gcung“同胞弟妹”、“同父母所生之年幼者”，如 gcung-dgav-bo“从弟阿难”，gcung-po“胞弟”，这个“曹”的幼弟为何人不得而知，但敦煌绘画署名“兄或弟”（gcen/gcung）另有例证。[55]巴桑旺堆先生认为是人名“曹德君”（dzevu/devi cung），然 dzevu 与后面的 /devi cung 明显隔开，我们暂且如此解释。phags-pav 即 vphags-pavi“圣者的”，佛像、菩萨等也常称“圣者”，如 sangs-vphags“佛圣”，byang-vphags“菩萨圣”，在藏文史籍中更以 vphags-pa 代指观音，如 vphags-pa-mched-bzhi“旃檀四观音”，vphags-ma 则为“佛母”。敦煌纸画有“大圣声闻弟子”（vphags pa nyan [th]o[s] [ch]en pov）之说。khor 或为 vkhor，khor-mo 形容词“连绵不断”，名词“周围”、“圈”，如 khor-mo-yug“轮围”，khor-sa“礼佛道”，题记中 khor 如同汉人所说壁画之“一铺”。khor 也指“眷属”，如 khor-pha，更多是指佛的眷属。cig“一”，这里是量词，恰好是壁画的“一铺”，若 khor 指“眷属”，则为复数，不能用 cig 修饰。敦煌绢画《千手千眼观音曼荼罗》绢画榜题 vkhor-gcig-bris“绘一幅”可为力证。[56] bgyis 为 bgyid pa 的过去式，为“作”、“所作”等同 byed-pa，指做事情，没有“成为”vgyur-ba 的含义，关键是佛菩萨的 vkhor“眷属”属于神灵体系，非俗人申请就能成为其眷属。vdi“这”。shang-shevi，shang-she 似为译音人名“尚希”，vi 所有格。sku-yong 为“功德”，du 介词“在”。Bsngas-pa“颂扬”、“赞美”，敦煌祈愿文多 sku-yon du/sngos-pav，故 bsngas-pa 当为 bsngogs-pa，即 sngos-pa 过去式。绢画《千手千眼观音曼荼罗》也是作“回向功德”而绘画- bsngos te。“颂扬功德”解通，但“回向”是功德的福报，更切合原意。lags-so“甚好”，今日藏语仍在使用的应答语。

全句汉译为“曹氏幼弟施画此铺圣图，此乃回向‘尚希’之功德，甚佳”。

题记首句的曹氏假如是曹延禄，那么壁画的年代在 984 年前后，与其风格冲突，况且第 25 窟已有光化三年（900）题记，证明壁画在此之前早已存在。曹氏在沙州源远流长，最早有曹仁贵，其后继承了张议潮之孙张承奉的“西汉金山国”（907—920 在位），此后曹议金、曹元忠、曹延禄等，统治敦煌一百三十余年。这个“曹”究竟是哪一个“曹”，或许是某曹氏先祖。敦煌藏文写卷中有很多记载“曹”（dzevu）的卷子，研究敦煌的学者将 dzevu 一概译为“曹”，曹氏属于“曷骨萨部落”（rgod-sar-gyi-sde），其主

[53]非常遗憾的是，以往的《安西榆林窟》以及后来出版的《榆林窟第 25 窟》都没有公布完整题记的照片。题记是黄维忠、熊文彬和谢继胜前往榆林窟考察时抄录，辨识。其间，黄维忠博士对此题记“回向”的辨识提供了重要的参考意见。

[54]经请教中国社会科学院民族学与人类学研究所聂鸿音先生，如果有相应的历史背景，dzevu 与“曹”的对应完全没有问题。

[55]威他利提到有两幅绢画上面署名“兄”：“在部分帛画上，还有藏文楷书题写的所绘佛像名称的简单题记。其中两幅帛画中所题写的题记为我们确定帛画出自吐蕃艺术家之手提供了有益的线索。在这两幅帛画佛像头部上方，题写有细小的藏文楷书题记，题记十分简洁，只有一个字，即 gcen（‘兄’）。这则题记与这组帛画中的其他题记不同，其中似乎并没有宗教含义，而只是对这幅作品作者的一种暗示。由此可知，这两幅帛画都出自一位不知姓名的兄长之手。同时依次可以推断出，这些藏族风格的帛画都是为敦煌地区居住的吐蕃社区创作而成的，从而更进一步证实了这些帛画是在吐蕃占领敦煌期间创作的假设。从这两幅题写有兄长题记的帛画来看，它们似乎是同一风格的两种不同的变体。由此可知，在 787—848 年吐蕃占领敦煌期间，吐蕃社区艺术家创作作品的风格之间存在着细微的差别。”（Roberto Vitali，*Early Temples of Central Tibet*，p. 21）敦煌绘画署名“兄”或“弟”是什么含义，这位“兄”是否与榆林窟第 25 窟出现的“（曹氏）幼弟”为当时著名的曹姓画家两兄弟，均值得探讨。

[56]绢画《千手千眼观音曼荼罗》，最初由海瑟·噶尔美博士在她的《早期汉藏艺术》中加以分析，并利用红外线读出了画面的汉藏文题记。

名曰“曹逵逵”(dzevu-kve-kve)。[57]

P4660卷子所录《勾当三窟僧政曹公邈真赞》与《都僧政曹僧政邈真赞》，此位曹公题衔“敦煌管内僧政兼勾当三窟”，事迹有“位高心下，惟谨惟恭”，“检校三窟，百计绍隆”，据考三窟指莫高窟、西千佛洞和榆林窟。邈真赞记中和三年(883)曹僧政年八十圆寂，据此判定曹公生活在约803—883年，假若如此，第25窟之曹与此僧事迹最为接近。[58] 令人振奋的是，有关曹僧政的两份卷子，更可以确认这位曹僧政就是建窟的监工。P5579背面提到“□泉赤岸窟”，在“已亥年十二月三十日”已经存在，浙江省博物馆藏浙敦116号卷子云“子年六月二十一日，供曹僧政等修赤岸窟圈堂”，可见这位“曹”，确实是负责修建石窟的，应该确定第25窟的“曹”就是曹僧政！[59]僧政在当时应非常著名，题记中“曹”不会引起任何误解，可能是榆林窟略远，修建此窟则由曹僧政的弟弟负责。此后，年长的曹和尚似乎专注于讲经，P2079《净名经关中释抄卷上》末题“壬辰年正月一日，河西管内都僧政京城进论朝天赐紫曹和尚就开元寺为城隍禳灾讲维摩经，当寺弟子僧智惠并随听写此批上。至二月二十二日写讫。”[60]中国国家图书馆藏敦煌卷子BD14093卷尾墨书“癸卯(883)三月十日灵图寺僧苾蒭道广故记之耳”，“癸年三月一日，曹僧政和尚说经已，至四月尽说了”。说法后的同年五月曹和尚过世。[61] 从以上事迹来看，我们可以大致判定榆林窟第25窟的“曹”当在僧政青壮年时。

题记中的人名shang-she，有可能是《巴协》提到的“桑喜”(vbav/sang-shi)，《巴协》增广本说桑喜是善舞的汉人少年(rgya-phrug-gar-mkhan)或“聪慧唐童”(rgya-phrug-mdzang-pa-po)，是赤德祖赞美阿匆(704—755，khri-lde-gtsug-brtan mes-ag-tshom)时唐廷赴吐蕃使臣“白德武”(vbav/sba/rba devu)的儿子，幼年在吐蕃建有瓜州寺的温姜多宫为赤松德赞(？—797)的侍读，[62]后被派遣前往汉地求法，前往汉地时他们曾来到一处叫“谷柳”(kevu-levu)的隘口。桑喜被认为是菩萨化身的大臣，得到(沙州)汉地和尚(摩诃衍)引见唐王(rgya-rje)，唐王赐予佛经千卷。[63] 桑喜曾朝拜五台山(莫高窟吐蕃第159窟绘制《五台山图》与此人有关)。[64] 回到吐蕃后赐大论衔，称为七试士(sad-mi-bdun)之一，或说参与桑耶僧诤。[65]《巴协》有的版本将sang-shi等同于“白央”(vbav dpal-dbyangs)。巴桑旺堆先生指出：“《巴协》和其他文献确定桑喜就是白央，因其为赞普珍重而称为‘珍宝’。然而，如同《贤者喜宴》(第359—360页)指出的，藏文氏族名称的标志与确定他为唐童的说法矛盾。《巴协》在白・桑喜(vbav sang-shi)、韦・白央(dbav-dpal-dbyangs)和韦・热纳(dbav-rad-na)之间有所区别。白・桑喜显然是作为与寂护(Śāntarakṣita)谈判的代表之一，与韦・白央前往汉地的成员之一，建造桑耶寺的主管之一，桑耶僧诤渐门派的辩手之一以及赤松德赞时期与赞普、莲花戒、益西旺布(巴赛囊)等人共同传法者之一。”[66]敦煌藏文写卷和绢画中出现若干“白央”的题名，这些

---

[57] 参看托马斯《西域古藏文社会历史文献》，第61页。藤枝晃、北原熏、姜伯勤皆是如此译法。

[58] 郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》，甘肃教育出版社，1992年，第63—71页；马德《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社，1997年，第110—113页。

[59] 录文参看马德《莫高窟新发现的窟龛与墓塔遗迹》，兰州大学敦煌研究所等编《敦煌佛教艺术文化论文集》，兰州大学出版社，2002年，第153页；张先堂《唐宋时代敦煌天王堂寺与天王堂考》，《21世纪敦煌文献研究回顾与展望研讨会论文集》，(台北)中华自然文化学会、自然科学博物馆文教基金会，1999年，第99页。《浙藏敦煌文献》，浙江教育出版社，2000年，彩版第12页第22幅，单色版第108页。“□泉赤岸窟”，马德、张先堂先生或录为“宕泉”，没有看到原卷，假如只有“□泉赤岸窟”，不能就解作“宕泉”，因为榆林附近有“悬泉”，与“□泉赤岸窟”并列的有“天王唐寺”，或许指榆林窟第15窟。

[60]《敦煌碑铭赞辑释》，第113页。

[61] 中国国家图书馆善本部《中国国家图书馆藏敦煌遗书精品选》，2000年6月馆内出版，第37页。

[62]“王子四岁时，住在温布园宫内，这时唐朝皇帝派使臣白德武给国王献厚礼。使臣有个孩子叫甲楚噶堪的献给王子作玩伴。”(de nas rgyal bu lo bzhi bzhes pa pho brang vom bu tshal na bzhugs/rgya rje[s] rgyal po la skys chen po skur bavi pho nya ba vbav devu la bu rgya phrug gar mkhan med [ming] pa de rgyal buvu rtsed zlar phul)佟锦华、黄布凡译注《巴协》，四川民族出版社，1990年，第5页，藏文本第88页。

[63]“(唐大臣手下的占卜师说)三个月内，将有一位菩萨化身的使臣从西方吐蕃来到汉地。”“吐蕃的五位使臣像占卜师所说的一样如期到来，汉人和尚向他们敬礼后，把他们打发到皇帝驾前，皇帝向他们敬礼。侍者向皇帝献上吐蕃赞普的信函。……皇帝对桑喜说：‘你本是汉人白德武的孩子，留在这里作我的内臣不好吗？’桑喜听了心想：我如果留在汉地，今生虽然快活，但是为了能在吐蕃弘扬妙善佛法，无论如何，我也要把哪怕是一本佛经献给赞普；然后，再想法禀告赞普，返回中原。想毕禀告：‘圣上赐我留住中原，我不胜感激，但是，吐蕃赞普对我们下了严厉的命令，我如果不回去，父亲会因此被处死刑，那我会悲痛欲绝的。因此，还是请圣上开恩，让我返回吐蕃，和父亲商量后，再设法前来作陛下的臣属。’皇帝说：‘我心中最喜爱你，你想要什么赏赐，尽管提出来！’使臣桑喜说：‘若蒙赏赐，就请赐给一千部佛经。’皇帝说：‘你到谷柳隘口没有受到伤害，大臣布桑旺保说你是菩提萨埵的化身，有先知神通的汉地和尚(摩诃衍)也向你致敬，佛在授记中预言，在最后五百年的浊世间，在红脸人的地区，将出现一个首倡弘扬佛法的善知识，从你的高尚德行来看，佛的授记，定然指你无疑。让我来帮助你实现宿愿吧！’于是，赏赐了一千部在蓝纸上写金字的佛经。”《巴协》第6—7页，藏文本第90—92页。

[64]“为了将来重修佛寺，五位使臣便到五台山圣文殊菩萨的佛殿去求取图样。”《巴协》第8页。(de nas sang shi vgran bzangs shig pa glo ba la bcags nas bsad mi lnga po rgyavi ri mgo rde vu shan gyi rtse la/mi ma yin gyi na bun stibs pavi khrod na zhag bdun la rtsigs pavi vphags pa vjam dpal gyi pho brang tav pa la dpe len du phyin te)。另可参看扎洛《吐蕃求〈五台山图〉史实杂考》，《民族研究》1998年第3期。

[65]《巴协》第52页。桑喜在辩论中属于莲花戒的渐门派，而非摩诃衍和尚的顿门派。

[66] Pasang Wangdu and Hildegard Diemberger, *dBav bzhed: The Royal Narrative Concerning the Bringing of the Buddhavs Doctrine to Tibet*, Wien, 2000, pp. 44-45.

名字与白央熟识的桑喜是否有关尚待考察。无论如何,《巴协》桑喜为我们解开第25窟题记 sheng-she 人名有很大帮助。

榆林窟第25窟题记人名定为藏人吐蕃桑喜的原因之一,是此窟为曹氏承建,若施主为汉人,题记应当书写汉文,但此窟壁画题记为藏文,并绘制吐蕃风格的大日如来与八大菩萨以及吐蕃风格的《嫁娶图》,所以施主一定是藏人,判定为"桑喜"或有所本。[67]

耐人寻味的是,国图 BD03355《佛说遗教经一卷》卷尾题记"大蕃国沙州永康寺律师神希记",这位律师"神希"与榆林窟题记出现的 sheng-she 的读音似乎更近。这位神希也是生活在吐蕃时期的沙州,永康寺是吐蕃统治后期著名的僧寺,[68]吐蕃译师管·法成驻锡此寺讲经,[69]管·法成辑《大乘稻芉经随听疏》经尾"永康寺后辈法律比丘福渐受持并兼通稻芉经及坐禅并具足义"。世亲菩萨造《六门陀罗尼经论(附广释)》卷尾更有"癸丑年十月上旬八日于沙州永康寺集译讫故□之也"。律师位阶低于僧政,身为都僧政曹和尚之弟如何为律师神希绘画,神希有无能力委托绘制第25窟那么大的石窟壁画,值得考虑。此外,敦煌僧名中具有"神"字辈的不少。[70]

Sheng-she 的另一种可能是汉字"尚书"的译音,如与钦陵大战的唐将王尚书,藏文为 vwang-shang-shu("王尚书"),[71] shang-shu 即为"尚书",但曹氏崛起于瓜沙时在公元10世纪,且无"尚书"官衔。此外,藏文无后加字元音为-o 者后面的属格,不可能是-vi 而应为-yi。

第25窟壁画窟顶坍塌,前室和甬道为五代重修重绘,主室四壁均保留唐代原貌。主室前壁门西侧为文殊变,普贤变;南壁为观无量寿经变;东壁为主壁,为大日如来与八大菩萨;北壁为弥勒经变;前室后壁门南侧为毗琉璃天王,门北侧是毗沙门天王。

分析吐蕃时期的作品碰到一个不能回避的问题,就是这些带有藏传风格,或者说东印度波罗、尼泊尔风格的作品,其表现的内容并非此后形成的藏密内容,而是敦煌流传的唐密内容。此窟主壁大日如来与八大菩萨属于胎藏界曼荼罗[72],与吐蕃时期所有藏式风格的绘画一样,显然属于唐密内容。这与西夏时期的密教内容并不相同。

大日如来和八大菩萨信仰在敦煌的传播与不空在河西弘传密法有直接的关系。[73] 第25窟壁画作为受到吐蕃艺术影响的典型作品是东壁的大日如来和八大菩萨,主尊榜题"清净法身卢那舍佛"即卢舍那佛。壁画南侧大部已毁,北侧四身榜题为"虚空藏菩萨"、"地藏菩萨"、"弥勒菩萨"和"文殊师利菩萨"。其名称与不空译《八大菩萨曼荼罗经》完全一致,此经描述众菩萨如下:

主尊(大日)如来真金色身,三十二相坐莲华台。(1)圣观自在赤色身,左手持莲花右手施愿,头冠中有无量寿如来。(2)慈氏菩萨金色身,左手执军持,右手施无畏,冠中有窣堵波半跏而坐。(3)虚空藏菩萨,左手持宝安于心上,右手施流出无量宝。(4)普贤菩萨,戴五佛冠金色身,右手持剑,左手施愿,半跏而坐。(5)金刚手菩萨,右手执金刚杵,左手安于胯,戴五佛冠,身青色半跏而坐。(6)曼殊室利童真菩萨,五髻童子形,左手执青莲花,花中有五股金刚杵,右手作施愿,身金色半跏而坐。(7)除盖障菩萨,金色身,左手持如意幢,右手施愿半跏而坐。(8)地藏菩萨,头冠璎珞,面貌熙怡寂静,左手安脐下托钵,右手覆掌向下,大指捻头指作安慰一切有情想。[74]

第25窟东壁被认为当时出现的一种新风格,所谓"清净法

---

[67]感谢宁强教授提醒。

[68]吐蕃时期敦煌有寺院十三所,其中僧寺九所:龙兴寺、开元寺、大云寺、莲台寺、灵图寺、金光明寺、永安寺、干元寺、报恩寺等;尼姑寺四所:灵修寺、普光寺、大乘寺、潘原寺。后来增加九所,其中僧寺七所:永康寺、兴善寺、永寿寺、三界寺、显德寺、干明寺、净土寺,尼姑寺为安国寺和圣光寺。姜伯勤《唐五代敦煌寺户制度》,中华书局,1987年,第11页。

[69]藏经洞发现最多写经的寺院为三界寺和净土寺,正好又是吐蕃统治时期二大寺即永康寺和永寿寺的改名延续,这两所寺院一定保存最多的吐蕃统治时期的资料。管·法成事迹参看王尧《吐蕃译师管·法成身世事迹考》,《西藏文史考信集》,中国藏学出版社,1994年,第17—33页。

[70]方广锠教授见告。

[71]王尧《敦煌本吐蕃历史文书》,民族出版社,1992年,第18页。(blon che khri vbring va zha yul du mchi shing/stag la: rgya dur du rgyavi dmag pon vwang shang shu gvyul sprade)

[72]胎藏界是梵文 Garbhadhàtu 的意译。密教认为宇宙万物皆大日如来的显现,表现其"理性"(本有的觉悟,即真如佛性)方面,称胎藏界。称它隐藏在烦恼之中不显,故喻为"胎藏";或者说它具足一切功德,如母胎孕育子体,故称胎藏,皆就其为觉悟的本源而言。有理(佛性)、因(觉悟之基因)、本觉(本性清净、为成佛依据)三个主要意义。《大日经》将胎藏界由曼荼罗图表示,称为胎藏界曼荼罗。与金刚界并称"真言两部"或"金胎两部"。金刚界是梵文 Vajradhàtu 的意译,表现大日如来"智德"的方面称"金刚界"。以"金刚"喻此智"无有法能破坏之者"(《大日经疏》十二),以能摧破一切烦恼,故名。

[73]关于不空事迹,参看《宋高僧传·唐京兆大兴善寺不空传》,中华书局,1986年;周一良著、钱文忠译《唐代密宗》,上海远东出版社,1996年;吕建福《中国密教史》,中国社会科学出版社,1995年,第246—288页。

[74]《大正藏》第二十册 No. 1167《八大菩萨曼荼罗经》。

身”，这种风格就是本章分析的印度波罗风格。公元9世纪的波罗风格与11世纪前后的东印度波罗风格有相当的区别，由于缺乏作品尤其是绘画作品的例证，人们对早期波罗样式，特别是流行于吐蕃的波罗样式缺乏具象的认识，往往将7—9世纪尼泊尔作品作为早期波罗样式，实际上敦煌所见“吐蕃风格”就是波罗的早期作品。此幅卢舍那造像（彩图1-4-11　榆林窟第25窟东壁卢舍那造像）三叶冠样式与藏区西部的头冠相似，冠叶之间相连，高发髻是典型波罗样式，五官中眼眉的处理已经完全吐蕃化，狭长的、中央眼睑垂下的眼睛与敦煌莫高窟壁画菩萨像写实手法大异其趣。鼻和嘴唇的处理仍然高度写实，夸张拉长的耳朵在敦煌佛菩萨像中不多见。垂披两肩的卷曲辫绺是藏画菩萨、佛母像的手法，同期敦煌汉风壁画中菩萨辫绺无卷曲、下垂至腰部。如来的耳珰、项链、臂钏、手镯与脚镯等都是波罗样式。穿过左肩的透明的饰有小团花的丝带也是敦煌菩萨所没有的，在黑水城出土的西夏莲花手菩萨中透明丝带上移至肩部。造像壮硕的胸臂、纤细的腰部，透露明显的波罗色彩。手脚没有波罗造像的夸张，掌心亦无施红。头光和身光可与藏区东部石刻造像比较，莲座仍为汉式，须弥座值得重视，因为这是目前藏族传统中以色彩实例出现的“绿鬃白玉狮”最早的例证（彩图1-4-12　榆林窟第25窟东壁卢舍那造像须弥座局部），与藏东石刻双狮座相比，后期须弥三狮座即由此而来，可见须弥座下方藏式覆莲座，连珠纹。大日如来整个龛的样式可以和丹玛扎大日如来龛比较，但大日如来和八大菩萨的构图与青海贝沟的一组作品相同。壁画以墨线勾勒再填色的方式绘画，色不掩墨，线条流畅轻盈，但本身没有笔墨变化，肌肤略施晕染以呈现凸凹立体感。造像有极强的整体感和肌体的质感，人物神情的恬静自然强化了内心的宗教表现力。横置的藏文榜题框则印证了造像的吐蕃因素。

除去身色、持物和坐姿的差别外，八大菩萨与主尊造像的风格一致。此外，四川察雅仁达大日如来造像吐蕃波罗风格来自藏区西部，是吐蕃拥有西域时经由中亚将印度后笈多及波罗早期佛教艺术传入敦煌，大日如来造像甚至具有犍陀罗后期斯瓦特与克什米尔风格的元素。斯瓦特出土的大日如来造像与856年由僧人圆珍（Enchin）带到日本的卷轴大日如来像极为相似（图1　流传日本卷轴画大日如来）。此画是印度僧人善无畏（Śubhākarasimha，637—735）在经由丝路到唐朝之前在斯瓦特—克什米尔地方绘制，善无畏716年到达长安，翻译《大日经》（Mahāvairocana-sūtra）。[75] 诚然，作为胎藏界曼荼罗主神的大日如来在西域敦煌流传确实与善无畏有关，其造像风格也包含某些犍陀罗变体成分，然而，8—9世纪之交的敦煌壁画中的印度风格元素，虽传播线路与早期经克什米尔的路径或有重合，但物是人非，此时进入敦煌的已经是波罗样式了。榆林窟禅定印卢舍那佛健硕有力的胸臂、背光样式，其中神韵与于阗所见7世纪前后的卢舍那佛颇为相似，后者是仅见的于阗密教作品残片之一。[76]



图1
流传日本卷轴画大日如来

榆林窟第25窟大日如来造像对研究8世纪前后此类造像的风格渊源与汉藏艺术的交融和分割有极为重要的标志作用。第25窟的大日如来榜题标记为“清净法身卢舍那佛”，表明此尊

[75] Pran Gopal Paul, “From Gandhara to Gansu and Beyond: Facets in the Long March of Buddhist Art Across Central Asia”，载联合国教科文组织编《十世纪前的丝绸之路和东西文化交流》，新世界出版社，1990年，第529—532页。

[76] Mario Bussagli, *Central Asian Painting: From Afghanistan to Sinkiang*, p. 55，这件壁画残片现藏印度新德里国家博物馆，据说来自于阗Domoko地区的Balawaste。

造像属于汉地佛教造像从魏晋南北朝以来卢舍那造像系统。如在铭文中出现“卢舍那”或“卢舍那法界人中像”，或在佛身中画上法界众生以表现卢舍那佛“一切佛国体性三昧”与“光照十道众生”的境界，这是汉地北方以《十住经》为主的造像系统。中亚的于阗和新疆克孜尔以及敦煌早期石窟中都曾出现此类卢舍那造像，一直到辽代都还有卢舍那法界人中像的制作，范围并遍及云南大理。[77] 此段时期密教留存最值得注意的有原属龙门石窟，后移至东山擂鼓台的所谓大日如来像[78]，以及四川各地出现的所谓“菩提瑞像”，即袒右袈裟，饰项圈，右臂有臂钏，左手禅定印，右手降魔印，跏趺座的造像，年代在唐武周以后。以前这多被视作大日如来，[79]大日如来图像的迅速传播或许与其造像样式与佛顶佛、“菩提瑞像”的相互糅合有关。[80] 佛典所载佛顶佛造像仪轨与8世纪前后大日如来造像样式颇多接近，如莲花座下的双狮。[81] 然而，早期“大日如来”虽然造像风格与榆林窟大日如来极为相似，如擂鼓台之宝冠、臂钏，但手印为降魔印和禅定印，若定为金刚座释迦牟尼佛，宝冠又无所指向，暂以“瑞像”称之。[82] 其后，“开元三大士”所传纯正密教大日如来，其造像特征与“瑞像”有交集之处，如宝冠、双狮莲座等。前面提到斯瓦特与传入日本的大日如来造像应当就是三大士密教图像的风格，共同特征就是智拳印。榆林窟大日如来除了双狮莲花座，造像样式已经完全改变，头冠为波罗样式，没有袒右袈裟，最为突出的是该大日如来为禅定印，其年代从第25窟壁画年代可以确认这种图像形成于9世纪初。这种三叶或五叶冠、高发髻、作禅定印的大日如来分布在藏区及汉藏边境地带。

假如按时间划分：

禅定印与降魔印的瑞像（武周时期）

三大士所传智拳印大日如来（开元年间）

禅定印波罗样式大日如来（8世纪末至9世纪初）藏密造像系统

我们面临的挑战是，第25窟所代表的敦煌吐蕃艺术是西藏艺术的初传阶段，虽然在吐蕃本土我们还没有找到更多同类风格的作品，但前弘期吐蕃波罗佛教艺术的存在是不容置疑的。由于敦煌带有波罗风格的作品都出现在吐蕃占据瓜沙之后，可以设想这些风格因素是吐蕃人带入敦煌；吐蕃占据时期的于阗美术应当具有敦煌吐蕃风格的某种元素，但不能将吐蕃波罗样式归之于此，因为于阗除了多闻天王造像之外，并没有此类可以比较的作品。然而，敦煌作品汉藏艺术风格的完美结合形成了一种可以称之为“敦煌吐蕃”的风格。这说明西藏艺术东传从一开始就是传入一种图像格式，在很短的时间内与当地艺术的表现手法相结合，形成一种新的样式。这种风格形成在9世纪上半叶，成熟在吐蕃退出敦煌的9世纪中叶。随着吐蕃人返回吐蕃，这种敦煌吐蕃风格被他们带回吐蕃本土，以致成为一种主流样式。我们现今看到9世纪前后的吐蕃美术作品大部分都带有敦煌因素，原因就在于此。可以设想，正在努力寻求、吸纳周边文化的吐蕃人，在满眼的壁画、炫目的佛像，在佛教艺术鼎盛的敦煌石窟所受到的震撼！汉人的佛教艺术融合了更多的人文理念，中庸平和，被视为一种“艺术”。与此同时，吐蕃时期接受的印度影响主要集中在寺院的建造，如大昭寺和桑耶寺，完全是印度佛寺的翻版。吐蕃人起初对出自婆罗门教，乃至后来出自印度教的神祇，将之等同于自己的民间宗教或者本教的神灵，相当抵触，乐于引进的主要是8世纪前后尼泊尔化的观音造像。

第25窟的藏文题记出现在北壁弥勒经变，但作品本身仍然是沿袭盛唐以来的所谓“汉风”。实际上，生活在敦煌的吐蕃人同样将此类风格作为他们自己的艺术。画面右侧下方青庐[83]温馨的婚宴场面（彩图1－4－13　榆林窟第25窟《婚嫁图》），证明吐蕃人完全融入了当地生活：青庐帐内，新婚夫妇对坐炕桌两

---

⑦ 赖文英《唐代安西榆林第25窟之卢舍那佛》，《圆光佛学学报》1999年第4期，第325—349页。

⑧ 参看宫大中《龙门东山的几处密宗造像》，《中原文物》1980年第1期，第47—48页。但此像确定为大日如来耐人寻味，该像右手降魔印，左手禅定印，应当为释迦牟尼佛，然而，头冠样式又是大日如来所有。其像座不知是原物，还是后补。若为原物，其覆莲座样式可见印藏传承。图版见金维诺、罗世平《中国宗教美术史》，江西美术出版社，1995年，第145页。

⑨ 参看常青《试论龙门初唐密教雕刻》，《考古学报》2001年第3期，第335—361页；雷玉华《试论四川的“菩提瑞像”》，《四川文物》2004年第1期，第58—61页；雷玉华《再论四川的菩提瑞像》，《故宫博物院院刊》2005年第6期，第142—148页。

⑩ 这里同意雷玉华的观点。参看《再论四川的菩提瑞像》，《故宫博物院院刊》2005年第6期，第142—148页。

⑪ 《大正藏》第十八册，No.901第785页《陀罗尼集经》卷一，大唐天竺三藏阿地瞿多译《大神力陀罗尼经释迦佛顶三昧陀罗尼品》一卷：“若欲行者，于净室中安置佛顶像。其作像法。于七宝华上结跏趺座，其华座底载二师子，其二师子坐莲华上。其佛右手者，申臂仰掌当右脚膝上，指头垂下到于华上；其左手者，屈臂仰掌，向脐下横着。其佛左右两手臂上，各着三个七宝璎珞。其佛颈中亦着七宝璎珞。其佛头顶上作七宝天冠。其佛身形作真金色，被赤袈裟。其佛右边作观自在菩萨（一本云十一面观世音像），右手屈臂向上把白拂，左手申臂向下把澡罐，其罐口中置于莲华。其华端直，至菩萨顶，临于额前。其佛左边作金刚藏菩萨像，像右手屈臂向肩上，手执白拂，左手掌中立金刚杵，其一端者从臂上向外立着。咒师于佛前，在右边胡跪，手执香炉。其佛光上作首陀会天，散华形。”

⑫ 颜娟英称之为“装饰佛”。参看《武则天与长安七宝台石雕佛像》，《艺术学》1987年第1期，第40—89页。

⑬（唐）段成式《酉阳杂俎》：“北朝婚礼，青布幔为屋，在门内外，谓之青庐……拜阁日妇家亲宾妇女毕集。”

边，新郎戴有与画面左侧“老人入墓”老人相同的网格冠帽，正欲饮酒。桌上盘内有类似馒头的食物。新郎两侧有三位吐蕃装女子，右侧女子着褐色衣，绿色翻领，红色缠头；左侧站立两女子，桌前跪拜的女子皆吐蕃装，有束发头饰。靠在布幔上为三位唐装汉妇。这些内容表明绘制壁画时，吐蕃人仍然在沙州，并与画面的藏文题记相印证。

除去这些明显的吐蕃风格及人物标记外，从壁画中还可以找到一些线索。比如，弥勒经变和西方净土变的菩萨典型头饰，为发带上缀三花样式，发髻往后为弯曲，呈两瓣状。弥勒变及两端菩萨皆如此画法。然而，净土变左右角无量寿佛的胁侍菩萨则上身赤裸，高发髻，三叶冠，波罗因素明显。

三、敦煌的三幅纸画与榆林窟壁画的关系

《西域美术》收录的敦煌绘画中有三幅纸画。第一幅绘穿袈裟僧人，根据画面题名为十六尊者之一的“迦里迦”（彩图 1－4－14　敦煌纸画“迦里迦”），右手竖起二指似说法，左手托钵，右侧立有锡杖。画面下方有典型的吐蕃藏文题记，分为三格：左侧为画中佛菩萨名称，中间似为组画的序号，右侧为画家署名。

Vphags pa nyan [th]o[s] [ch]en pov 大圣声闻弟子

Dus ldan//vkhor nyer chig brgya 迦里迦，组画第一百

[?]o bzhi ……四（幅）

do khong legs[84] gyis bris/杜坤勒 喜画

第二幅绘游戏坐菩萨（彩图 1－4－15　敦煌纸画菩萨）

bla ma phyogs gyi mgon po/护方上师

……

kha po brgyad/第八（幅）

the god za leg pos bris 泰果萨 喜画

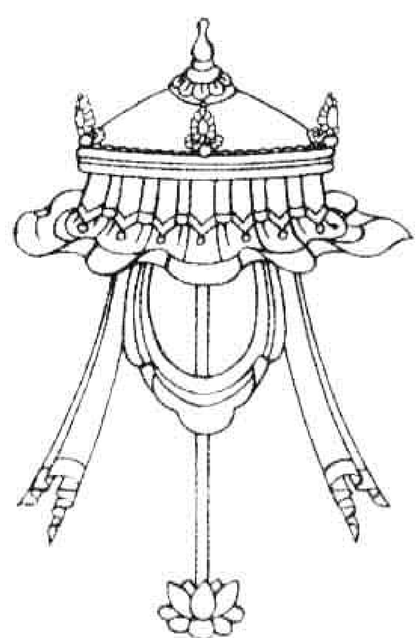
第三幅观音菩萨（彩图 1－4－16　敦煌纸画观音菩萨），与第二幅为组画，已残，题记不可见。

这三张纸画对研究榆林窟第 25 窟壁画有重要作用：第一，比较纸画与大日如来和八大菩萨的画法，除去纸画和壁画的区别以及纸画略微简略外，两者几乎完全相同。这种相似是其他敦煌绢画之间少见的。其次，题记中将画面佛菩萨造像以 vphags-pa…… vkhor-nyer-chig-brgya 方式称之，在 vkhor/khor 后面加序数词，可以印证榆林窟的[v]phags-pav-[v]khor-cig。第三，出现的画家名字为了解榆林窟为哪个民族的画师提供了线索。画家“杜坤勒”（do-khong-legs）和“泰果萨”（the-god-za）的名字本身很难判定他们是哪个民族，然而，画面下方画家娴熟流畅的吐蕃藏文题记表明画家的身份是吐蕃人或敦煌居住的其他胡人。敦煌汉人掌握藏文的亦为数不少，但这里的名字不像汉人。

[84] 敦煌残卷中人名往往有-legs 的后缀。

第五节

金刚乘佛教传入吐蕃与早期双身像的历史



研究藏传佛教艺术发展史，考察藏传佛教艺术在中国内地的传播，必须联系藏传佛教及其艺术的形成与发展。本章第一、二节论述吐蕃佛教及其艺术，与吐蕃后期的金刚乘佛教还有一定的区别，与西藏艺术乃至藏传佛教艺术的演变轨迹不完全相同。印度金刚乘佛教是藏传佛教形成发展的关键，我们把握了其发展脉络，将藏传佛教在内地的传播与艺术风格的发展演变联系在一起分析，才能深刻揭示隐藏在宗教艺术品之后的寓意。作为金刚乘佛教与藏传佛教造像特征的双身图像，其演变发展的历史是蕴涵宗教义理的藏传佛教造像发展的缩影。

以性标志为象征的神灵崇拜传统在印度源远流长，在雅利安人进入印度之前就已经存在。印度最早的土著居民，和其他的初民部落一样，其原始信仰中就有对大地母亲及其生殖能力的崇拜并以此构成了早期印度教湿婆信仰的核心。① 其后，这种信仰逐渐发展出完备的神灵体系和图像传统，自婆罗门教至印度教一脉传承，大乘佛教的瑜伽行派就已经接收了这方面的内容，金刚乘的教义就是从大乘的瑜伽行派发展而来的，属于大乘佛教的一支。金刚乘又称为密乘或怛特罗乘，其修法特征是以怛特罗（tantra）——一种集各种仪式和瑜伽修习方法而且仪轨化的经典——为基准进行的。这一教派在波罗王朝统治时期的 7 世纪末兴起，由居于奥利萨（Orissa）的三跋罗王（Sambhala）因陀罗菩提（Indrabhūti，687—717）创立。金刚乘的“金刚”（vajra）意味着如同金刚那样永不变化的法的本性，因而金刚乘也被认为是大乘佛教的空性，故而又称空性乘（Śunyatāyāna），在修习实践中将瑜伽与性联系在一起。金刚乘将真言乘主旨的智慧和方便与瑜伽性力观结合，将智慧比做女性，因为智慧具有静的特征；把方便比做男性，因为方便具有动的特征。金刚乘将智慧和方便所达到的终极的境地看作是涅槃，在此境地已经没有智慧和方便的区别，两者融合在一起，故此称为“般若方便”（prajñopāya）或“大乐”（mahāsukha）。② 无论印度教怛特罗还是佛教金刚乘，其中心要旨就是证悟书面经典的理论并不是使人产生信仰的理想路径，最好的方式是由能够施行神秘法术的上师导引下获取亲身体验，直接与自己皈依的信仰相碰触，通过自己的身体力行来把握真实。和印度教怛特罗一样，佛教怛特罗仪轨也包含某种禁忌成分，但不像印度教那样过分重视感官刺激，其追求的目的仍然是佛教自己的真谛。怛特罗的仪轨包括进入曼荼罗、念诵咒语、作不同的手印及两性结合等。③

释迦牟尼佛涅槃以后，印度原处于衰微状态的婆罗门教陡然兴起，传统的佛教因辩论

①雅利安人在公元前 1800 年至前 1500 年侵入印度西北部时，发现当地已有众多的土著居民生活在那里，他们将这些抵抗自己的部落人称为达萨斯人（Dasas），生有黑色的皮肤，厚嘴唇，拥有牲畜，讲一种奇怪的语言。达萨斯人或许代表一种印度河流域早在公元前 2000 年就已经形成、当时已衰落的文化形态，这种文化创造了高度发达的青铜文明。达萨斯人的宗教保留在印度教有关业力和转生的教义中。考古发掘显示，达萨斯人崇拜大地女神和生殖神，根据假设，生殖神可能就是印度教湿婆（Hindu Shiva）的早期形式。这位神灵被描绘成生有犄角三面的神灵，双腿呈瑜伽姿势，并踵，有大象、虎、水牛和犀牛跟随其后。男性和女性的俑像和男女生殖器的象征标志掺杂其间，表明这是一种祈求生殖力的宗教仪式。参看 David S. Noss & John B. Noss, *Manvs Religions*, 7th Ed., New York, 1984, p. 73.

②早期佛教所见密教主要是护身禳灾的咒文，如大乘经典中的很多陀罗尼（dharaṇi）就是此类仪礼的咒文。这类密教被称为“杂密”。与此相对，以 7 世纪后半叶见于西印度的《大日经》（*Mahāvairocanasūtra*）和此后见于西南印度的《金刚顶经》作为基本经典的密教，被称为“真言乘”或“纯密”，是汉地密教和日本东密教义的基础。这两经的中心内容是智慧和方便。大乘佛教的“空”思想是密教教义的根本思想。对这种空性的认识是智慧，认识智慧的途径就是方便。

③一些西方学者将佛教怛特罗仪轨中有关双修的内容看成是实际行为而非象征意义：“在性结合中，男性作为主尊神，女性（通常是十六岁的少女）作为女神或神灵的伴偶，代表智慧或内明。在双修仪式中，主尊要以控制呼吸和意志的方法阻止射精，使其上行至男尊体内以提升法力。男尊和伴偶分别被称为‘金刚和莲花’。”参看 David S. Noss & John B. Noss, *Manvs Religions*, p. 150. 事实上，双修图像所展示的画面主要表现的是象征意义而非实际情景。在双修图像中，女神伴偶代表的是智慧，这种智慧是佛教义理中的空性；男尊代表的是对众生有情的慈悲，即达到智慧空性的方法和这种智慧的外在表现方式。男尊和伴偶的结合象征着智慧与慈悲的合二为一，象征目的和手段的完整统一。或许我们不能排除早期双修方法的实践性，因为我们在后面引述的古格王益西沃文告中就有对密乘修习者残害少女的警告。

或比试法力不能折服外道，以致经常发生道场被毁、信徒改宗的情景，佛教需要一种新的重视修习实践的教法以适应这种变化，才能和印度教瑜伽行者一论长短。因而金刚乘佛教逐渐兴盛，成为印度佛教最后一个辉煌的时期，从公元8世纪到13世纪持续了几百年，直至伊斯兰势力控制印度之后才完全消亡。④ 因为佛教形成在古代的印度这样一个民族、宗教和语言杂糅纠葛的复杂环境之中，其中任何一种宗教的产生必然会受到与之同时存在的其他宗教信仰的影响。佛教也是如此，在其初期以自己整饬完备的理论体系使之与婆罗门教相区别；印度教兴起之后，佛教审时度势，大量吸收了印度教的内容，金刚乘的佛教无疑采纳了印度教有关的神灵体系和瑜伽修行仪轨充实其理论体系和修习实践，但是佛教的金刚乘绝不等同于印度教的怛特罗。以东密为代表的旧密宗得自于5世纪中印度笈多王朝在摩揭陀建立的那烂陀寺。佛教在7世纪开始密教化之始，此地为显密教法中心。此后，波罗王朝在兴起之初，在摩揭陀地方建立了超岩寺(Vikramaśilā)，藏传佛教密宗的教法主要来自该寺。作为一种特殊的佛教形式，藏传佛教的特质是将印度金刚乘佛教的神灵体系和宗教仪轨，与西藏原始宗教或民间宗教中能够匹配的内容结合在一起，发展出一种新的宗教形式，可以看作是金刚乘佛教的演化形式。⑤ 藏文史书记载说，密教经典最早传入西藏的时间可以上溯至公元5世纪的拉托托日年赞时期，但是只有到了8世纪，印度一些著名的大论师加入译经的行列并传授密教佛法之后，才真正是金刚乘佛教传入西藏的开始。⑥ 藏文密乘经典的翻译分为新密和旧密两个时期。从公元7世纪传松赞干布邀请印度佛教大师孤萨罗(ku-sva-ra)等入藏翻译密乘经典开始，到8世纪中叶赤松德赞邀请莲花生大师和班钦·比马拉米扎(pan-chen bi-ma-la-mi-hra)等入藏传法译经，直至10世纪末印度佛学家米底(pndita smri-ti)来西藏为止，历代所译密宗教法名为旧密；11世纪大译师仁钦桑布以后所译密乘经典为新密。10世纪后弘初期滥觞于西部藏区的密乘教法，实际上都是自7世纪以来传入的旧密，旧密经典的翻译跨越了前弘期后弘期的界限。由此看来，金刚乘在波罗王朝成立以前，实际上就已经传入吐蕃，只不过是在较小的范围内流传。当时人们就有这样的疑问：流行的密乘教法，特别是无上瑜伽密，是否可以将之纳入典籍而奉行？最后决定，此类教法只有通过王室的允许之后才能将它们译成藏文。⑦ 可见吐蕃时期翻译的一些旧密经典本身就包括了无上瑜伽密智慧母续部的内容，说明这些大论师在译经的同时传授着他们所译的教法，包含双修内容的上乐金刚法是其中重要的内容。例如，印度论师班钦·比马拉米扎就将上乐金刚法传至"玛任钦乔"(rma-rin-chen-mchog)，从而创立了宁玛派的传规。⑧ 藏文文献记载赤松德赞的大妃才邦氏怒斥金刚乘密法的仪轨⑨，说明吐蕃时期这类密法流行开来是没有疑问的，上乐金刚双身修习传承也可以确认最初是流行于吐蕃佛教中的"宁玛派"，《莲花遗教》等藏文史籍记载莲花生大师曾教授赤松德赞王妃益西措杰等有缘弟子无上密乘八法，其中就有金刚亥母修习法；⑩位于桑耶寺以北的青浦道场，留有吐蕃时期莲花生和益西措杰修习密法的"大密花洞"(gsang-chen me-teg phug)，就是修习此类密法的遗迹。⑪ 此外我们还可以在13世纪初叶的宁玛派唐卡中，看到与噶玛噶举绘画中完全相同的金刚亥母造像，如罗宾基金会藏《莲华生大师唐卡》就描绘有大师和两位妃子修习金刚亥母法的情景。⑫ 美国弗吉尼亚美术馆藏

④关于印度金刚乘佛教及其对西藏佛教的影响，戴维·斯内尔格鲁夫在其著作《印藏佛教史》中作了充分的分析，参看该书第117—304页(David L. Snellgrove, *Indo-Tibetan Buddhism, Indian Buddhists and Their Tibetan Successors*, London, 1987)。作者不同意现在有一些西方学者和印度当代学者的观点，将佛教自8—13世纪逐渐密乘化的过程看作是佛教逐渐演变成为一种和流行的印度教没有区别的宗教形式(第117—118页)。

⑤两者之间并不完全相同，因为藏传佛教并非等同于密教，密教内容只是藏传佛教的一个部分。

⑥吕澂先生在《西藏佛学源流》中写道："西藏密法非始于莲花生，而在其后，以印度学者法称、静友、觉寂、觉密(佛密)等相继来藏，广译密典，兼传其学，实际旧派密法始于此时。"参看索南才让《西藏密教史》，中国社会科学出版社，1998年，第154—156页。

⑦《丹珠尔》，东京，1955，《西藏的三藏》卷一四四，No. 5832: sgra sbyor bam po gnyis pa p. 73-4-6; Bu-ston Rin-chen-sgrub, *rgyud sde spyivi rnam par bzhag pa rin po chevi mdzes rgyan* (*The Collected Works of Buston*, Pt. 15 Ba), p. 127.

⑧刘立千译注《卫藏道场胜迹志》注释23，第63—64页。《莲花遗教》第80、81品记载了这位班智达的事迹。

⑨"所谓嘎巴拉，就是人的头盖骨；所谓巴苏大，就是掏出的人内脏；所谓冈菱，就是用人胫骨做的号"；"所谓曼荼罗就是一团像彩虹一样的颜色；所谓金刚舞士，就是戴有人骷髅花冠的人，这不是什么教法，是从印度进入吐蕃的罪恶。"参看《莲花遗教》第79品，四川民族出版社，1987年，藏文本第460—461页(ka pva la zer stegs khar mi mgo bzhag/ba su da yan zer nas rgyu ma bres/rgang gling yin zer mi yi rkang du vdug/……dkyil vkhor yin zer khra khra shig shig vdug/gar pa yin zer rus pavi ohreng ba gyon/……chos min rgya gar bod la ngan bslabs yin)。

⑩《莲花遗教》藏文本，第644—647页。

⑪作者1996、1997年两度赴青浦考察，此处留有吐蕃时期的洞窟kevu-tshang，至今仍有藏区各地来的僧人在此地修习。

⑫此幅唐卡为Shelley & Donald Rubin基金会的藏品。作品年代为1200—1299年，尺幅48×36厘米，棉布，宁玛派作品，图版自www.tibetart.com下载，说明文字如下：莲花生大师是公元8世纪印度佛学大师。当建筑桑耶寺时，为了调服作祟的土著精怪神灵，藏王赤松德赞邀请莲花生进藏。大师在尼波罗闭关入定，然后入藏，一路降服诸路妨碍佛法的妖魔，并将教法传授给藏王和众多弟子。此处描绘的莲花生大师和他的印度明妃公主Mandarava与王妃益西措杰。画面下方作弘法印的长发喇嘛可能是伏藏师尼玛维色(Terton King Nyima Oser)，唐卡为宁玛派传承。卡背面文字为OM AH HUM。

《金刚萨埵与金刚自在天女》是现今仅见的断代在11世纪中叶(1065—1085)的"双身"唐卡,此画画面标志身份的人物榜题说明该作品属于早期宁玛派。⑬ 与此唐卡相似的金刚萨埵与金刚自在天女像亦可见于11世纪克什米尔的青铜像。⑭ 这一早期造像样式被后世作品所模仿,如法国吉美博物馆所藏的《金刚萨埵与金刚自在天女》(彩图1-5-1 法国吉美博物馆藏《金刚萨埵与金刚自在天女》)。⑮ 从这些作品遗存可以推断,前弘期"宁玛派"广泛应用双身图像是没有疑问的。

文献的证据表明,包括上乐金刚法在内的金刚乘无上瑜伽密智慧母续部教法与仪轨,在吐蕃地方前弘期就已经存在并在一定范围内流传,这一点毋庸置疑。然而,有关无上瑜伽密的仪轨,是否在前弘期也已经见诸图像作品?虽然密教仪轨与密教图像的关系决定了前弘期此类图像存在的可能性,但以前我们一直没有找到前弘期存在无上瑜伽密仪轨图像的例证。出现这种局面的原因是我们以前囿于这样一种定式思维,认为双身图像不可能出现在前弘期,这种认识阻止我们进一步的探索。我们甚至忽视了这样一个重要的事实:敦煌一带金刚乘内容的绘画的涌现是在吐蕃统治时期,敦煌出土的古藏文写卷中已经出现了有关金刚乘密法修习的记载,这与8世纪前后包括敦煌、于阗在内的地区流行金刚乘的史实是完全符合的,证明吐蕃后期金刚乘就已经在吐蕃本土及其势力范围大为流行。⑯ 榆林窟第25窟波罗样式的大日如来与八大菩萨和壁画中吐蕃藏文榜题,明明白白地昭示着吐蕃佛教的印记,然而,从作品的风格往往将它们认为是汉地唐时的作品。⑰ 其次,敦煌壁画中出现大量的十一面观音图或千手千眼观音图,对于这一现象,以前学者总是从汉地密教发展的线索,汉文观音经咒的翻译和观音图像的演变进行分析,没有考虑吐蕃金刚乘佛教的决定性影响。虽然敦煌观音图像主要是糅合波罗样式的唐密风格,但其丰富和发展的重要原因是吐蕃佛教的影响。我们可以承认作为"开元三大士"的善无畏、金刚智和不空三藏等翻译有关十一面观音的经咒对出现这些图像所起的作用,但经典的翻译与造像的发展之间并不存在正比关系。因为第一部汉译《佛说十一面观世音神咒经》译于北周保定四年(564),但十一面观音图像出现在入唐以后。⑱ 观察敦煌石窟所出十一面观音图像,初唐的作品或没有眷属,或有眷属者皆为菩萨;只是到了盛中唐以后,观音眷属逐渐增多,这种现象与吐蕃统治敦煌有直接关系。定式思维之二是将只要是描绘观音的作品更多地看作是汉地作品,这无疑受到观音信仰在后代中原盛行的影响,却忽略了观音信仰尤其是十一面观音的信仰在吐蕃的兴盛,当十一面观音图像在汉地敦煌开始出现时,吐蕃的这种信仰已经进入了政治社会生活。藏文史书几乎都记载法王松赞干布(617—650)是十一面观音的化身,⑲松赞干布时修建于红山之上的宫殿稍后即被称为"布达拉",为观音的居地。吐蕃时期建造的很多卫藏寺院都遗有十一面观音像,如第一节分析的大昭寺、查拉鲁普石窟松赞干布观音修行窟、帕邦喀宫十一面观音自生像和昌珠寺等等。⑳ 最能说明问题的是吐蕃也将以观音为代表的吐蕃密教传入南诏,如《南诏图卷》文字卷第七段记载:"保和二年乙巳岁(825)有西域和尚菩立拖诃来到我京都云:吾西域莲花生部尊阿嵯耶观音,从蕃国中行化至汝大封民国。"可见南诏之观音信仰与吐蕃相关。㉑

从以上史实分析,吐蕃松赞干布尊奉十一面观音与敦煌出现十一面观音图像几乎是在同一个时期。吐蕃占领敦煌以后,将吐蕃流行的十一面观音信仰引入敦煌壁画,从而丰富了十一面观音像的表现形式,一些吐蕃密教的内容也留在这一时期的十一面观音图像中。例如,汉地最早的带有双身图像性质的作

⑬这幅作品现藏于弗吉尼亚美术馆,编号68·8·115,画面主尊为金刚萨埵和金刚自在天女(Vajrasattva and Vajradhātvīśvarī),作品著录见于 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., *The Art of Pāla India (8th–12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, Seattle and London, 1990,图版105,图版解说为第309—313页。亨廷顿根据画面所绘人物榜题,确定此作为1065—1085年的作品。

⑭Reedy, Chandra L., Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choice, Newwark, 1997, Pl. K92.

⑮Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, *SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. 图版42。

⑯张广达、荣新江《敦煌"瑞像记"、瑞像图及其反映的于阗》,《于阗史丛考》,上海书店,1993年,第212—279页。

⑰或许是吐蕃时期的莫高窟壁画给了我们这样的印象,如宿白先生认为:"8世纪,吐蕃赞普赤松德赞迎莲花生入藏传密法,但现在可以肯定的吐蕃前弘期藏密形象并不清楚。就吐蕃侵据敦煌时期的莫高窟遗迹观察,似乎也分辨不出吐蕃本土影响。盖其时河西在政治上虽与中原隔绝,但僧人佛事间的往还并未中断,所以,中唐时期莫高窟的密教形象,无论因袭本地的盛唐因素,或是来自中原的新样,都是一派唐风。"宿白《敦煌莫高窟密教遗迹札记》,《中国石窟寺研究》,1989年,第285—286页。

⑱参看彭金章《敦煌石窟十一面观音经变研究》,敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,世界图书出版公司,1996年,第72—86页。

⑲如传为阿底峡(982—1054)挖掘的伏藏《柱间史》第一品至第十品,记载尤详。如第十品"迎娶尺尊公主"记载说,公主发现赞普在宫中总是守在十一面蛇心旃檀木观音像旁。甘肃人民出版社,1989年,藏文版第144页。

⑳这些寺院大多在后代被毁,寺院留存十一面观音像的记载见于文献,如《柱间史》、《巴协》和《卫藏道场胜迹志》等等。

㉑如《张胜温梵像图卷》和剑川石窟明王像等等。

品，本节作者检出绘于吐蕃统治敦煌时期，现藏大英博物馆的《千手千眼观音图》绢画，其间出现了日光菩萨和月光菩萨、如意轮菩萨、帝释天、白梵天、金翅鸟王、功德天火头金刚、大黑天神摩诃迦罗、摩醯首罗天等神灵图像。绢画中的大黑天像是现今见到的最早的大黑天像，而最引人注目的是此图中出现的摩醯首罗天身侧左腿之上坐有明妃（彩图1－5－2　摩醯首罗天与明妃），与印度早期的双身像风格类似，这种女尊坐在男尊左腿之上的构图是波罗时期的典型样式，而尼泊尔画派一般是将女尊置于男尊的身体一侧而不是坐于腿上。[22] 这幅图像可能是我们现在见到的最早的双身像样式之一，[23]说明吐蕃统治敦煌时期吐蕃密教无上瑜伽密在当地开始流传，在藏传佛教前弘期出现双身图像是可能的。实际上，中晚唐壁画中已经有了双身图像的内容，如金维诺教授近期公布的《金统二年（881）壁画表录》，其明妃称为"是（侍）奉"。[24] 唐代密教文献中也已经有了双修内容，如善无畏就翻译了一部讲授象鼻天（Gaṇeśa）双修内容的经典而受到当局的警告，不能把双修像放在佛堂里；宋代也禁止象鼻天的崇拜，所以汉地没有发现象鼻天图像。[25] 唐代流行的志怪故事已经含有密教色情的意味。[26] 从艺术作品风格相互影响的另一方面来说，我们应该看到这样的事实：西藏密教美术并非全部直接得自北印度，吐蕃早期金刚乘美术遗迹应与汉地早期后来衍变为东密的唐密有直接关系。[27]

吐蕃王权衰败以后，与吐蕃民间宗教关系密切的密乘教法反而得以大行其世。或者说，金刚乘教法根本没有受到损害，很多的藏文文献记载了这一情形。[28] 撰于12世纪前后的藏文史书《巴协》，描绘吐蕃灭法之后密乘大行于世的情景时写道："当此之时，卫地戒律和口传教戒等传承断灭。所有寺庙的钥匙都掌握在穿僧衣、留发髻、穿僧裙而有衣领名为阿罗汉（当时密乘修习者的称呼之一）的僧人手中。有些寺庙的钥匙，被剃掉头发、胡作非为、颠倒穿着衣服袖子，宣称'我就是密教僧人'的密乘咒师执掌。"[29]这一状态一直持续到藏传佛教后弘初期，如卡尔梅从宁玛派大师索洛巴·洛珠坚赞（1552—1624）的文集中收集一份天喇嘛益西沃的文告，文告记载天喇嘛对当时在阿里一带极为盛行的密乘修习（宁玛派的大圆满法）极为不满，[30]特别是对"双修"、"救度"与"食供"之修法尤为怀疑，他在文告中写道："再者，密教之隐旨已颓败，加之以密教'双修'、'救度'、'食供'三者，其衰何速也！吾派译师仁钦桑布往迦湿弥罗之地求正宗之法。"[31]文告的第二部分和第三部分对密宗教法进行了批评并明令禁止，其中写道："今日，众有情的善业用尽，诸王之法有削弱之势。冒名的大乘称作'大圆满'大行于藏地，他们的教义虚伪荒诞。伪装成佛教的邪端密宗，在藏地蔓延。众修密法者于如下方面有损于邦国：'救度'之法之繁盛，山羊、绵羊皆受其害；'双修'之法之繁盛，尊贵卑贱次序皆被打乱；'药修'修法之繁盛，治疗疾病的药物被用尽；'尸修'修法之繁盛，墓地供品的

[22]将女尊置于左腿之上的造像方式广泛分布于印度比哈尔地区，在乌摩（Umā-Maheśvara）造像中尤其如此，这种造像最早见于公元6—7世纪。

[23]摩醯首罗天在中原出现的最早样式见于云冈石窟第8窟后室入口东侧。

[24]金维诺《吐蕃佛教图像与敦煌的藏传绘画遗存》，《艺术史研究》第2辑，中山大学出版社，2000年，第1—26页。

[25]周一良著、钱文忠译《唐代密宗》，上海远东出版社，1996年，第113—116页。此段记载出自《大正藏》第二十一册，第303页。实际上，与不空同时的僧人含光据说就翻译了有关"大圣欢喜自在天"（Mahāryanandikeśvara）的象鼻天的经典，出处同上书，第61—62页。

[26]《唐代密宗》，第114—115页，故事见于唐李复言《续玄怪记》、宋影印本《续玄怪录》，《太平广记》等书都有收录。文曰："昔延州有妇女，白皙颇有姿貌。年可二十四五。孤行城市，年少之子，悉与之游。狎昵荐枕，一无所却。数年而殁，州人莫不悲惜，共醵丧具为之葬焉。以其无家，瘗于道左。大历中，忽有胡僧自西域来，见墓，遂趺坐具，敬礼焚香，围绕赞叹。数日，人见谓曰：此一淫纵女子，人尽夫也，以其无属，故瘗于此，和尚何敬耶？僧曰：非檀越所知，斯乃大圣，慈悲喜舍，世俗之欲，无不循焉，此即锁骨菩萨，顺缘已尽，圣者云耳。不信即启以验之。众人即开墓，视遍身之骨，钩节皆如锁状，果如僧言，州人异之，为设大斋，起塔焉。"至1269年成书的《佛祖统记》对此作了新的解释。

[27]关于我国境内的早期密教文献及遗迹，宿白先生《敦煌莫高窟密教遗迹札记》一文有详尽论述，分上、下刊《文物》1989年第9、10期，另见作者《中国石窟寺研究》，第279—310页。

[28]如五世达赖喇嘛《西藏王臣记》所记，参看郭和卿译本第75页："有些外表在家的白衣俗人，而实际在家修习金刚乘密法的，是当时的藏王和大臣所不知道的。……那时毗那耶教法虽然受到摧残，但是大密咒金刚乘法这一方面，直到而今是从未衰退的。"藏文本（民族出版社，1988年）第76—77页：von kyang khyim pa gos dkar gyi rten la gsang sngags sgrub pa dag ni nang gi de nyid rgyal blon gyis ma rtogs shing . . . de ltar vdul bavi bstan pa la vphel vgrib byung mod kyi/theg pa chen po gsang sngags ni deng sang gi bar du nub ma myong la//

[29]佟锦华、黄布凡译注《巴协》，四川民族出版社，1990年，汉文本第72页，藏文：dus de tsa na dbus na sdom pa dang bshad pavi gtam ngag gi bkav vchad nas gang yang med/gtsug lag khang thams cad kyi lde mig ni btsun gzugs gtsug phud can/sham thabs gong pa [ba] can gyon pa dgra bcom du ming btags pas vdzin/vgav revi lde mig sngags pa dbu skra lcang lo bregs te spyod pa vban por spyod pavi gos phu thung mgo zhabs bzlog nas btags pa/vban vji bar grags pas vdzin//

[30]天喇嘛益西沃是10世纪后半叶至11世纪初叶后弘期佛教在藏区西部阿里兴起的关键人物，遗憾的是，没有专门的史书记载他的生平，只知道他是古格布让的邦主，派大译师仁钦桑布（958—1055）前往迦湿弥罗迎求正法，舍弃尘世生活出家为僧，取法名智光，后身陷葛逻禄人牢狱并让他的侄孙绛曲沃以赎金去迎请阿底峡入藏传法。但也有同时代的文献记载说，益西沃病逝于托林寺，如 rnam thar shel phreng lu gu rgyud, Collected biographical material about Lo-chen Rin-chen-bzang-po and his subsequent reembodiments, Delhi, 1977, No. 3, p. 95, (pp. 51 - 128).

[31]此段文字卡尔梅引自 bstan vgyur, *Tibetan Tripitaka*, Tokyo, 1955, Vol. 73, No. 3335, p. 212 - 5 - 1：
gzhan yang gsang sngags sbas don nub gyur cing/sbyor sgrol dang ni tshogs la sogs pas slad/vdi rnams don nges brtsal (sic) phyir bkas gnyer ste/lo tsa rin chen bzang po kha cher brdzangs/值得注意的是，这里，"双修"一词不是以后使用的 yab-yum，而是用 sbyor，直接指两性的结合。

制造也废弃；'供修'修法之繁盛，人只能在身前得到救度。焚烧人尸的烟雾升到了虚空，冒犯了山神和天龙，这难道是大乘的做法吗！"天喇嘛斥责道："乡间的住持，汝等密法修习的方式，如果异域外人听说你们修如此之法定会吃惊。自称'我们是佛徒'的诸位，你们的恶行表明你们的慈悲心比罗刹还少；比鹰和狼更贪求血肉；比叫驴和骚牛更贪爱色欲；比腐败房屋里的潮虫更贪爱腐水；向洁净的众神供奉粪便、尿液、精液和血，你们将托生于腐烂如泥的尸体中；否认三藏佛法的存在，你们将在地域中降生；利用'救度'修法，杀戮无辜有情，你们将转生为罗刹；利用'双修'沉溺女色，你们将转生为女人胎中的阴虫；用肉和尿液供奉三宝，不知佛密之精要，且将此奉为经典来实行，你这个'大乘人'将转生为罗刹。坚持如此法行的佛徒可真稀奇！"㉜从这份10世纪后半叶发表的文告可以清楚地看出，当时在阿里三围地方以旧密大圆满法为代表的金刚乘教法已经非常流行。所以，我们可以确定，在公元10世纪前后，密教图像包括密教双身图像已经在西藏地区，尤其是西部阿里地区广为传播。这段记载是至为可靠的，因为与文告时代大抵相同的密教文献现收入宁玛派经典的《密法精要》，这卷大瑜伽密经的第11品就是专门解释"双修"、"救度"与"食供"等密法的仪轨文献。㉝

从图像学的角度分析，据目前可以看到的资料，印度绘画中与西藏以上乐金刚为代表的双身图像构图方式完全相同，即男尊拥抱女尊的作品，大致出现在波罗王朝时期的公元10—12世纪，而且都是雕塑作品，至今没有看到此类图像的绘画作品。㉞早期作品如藏于加尔各答印度博物馆的上乐金刚金铜像，中国社会科学院民族学与人类学研究所藏上乐金刚金铜像（彩图1-5-3　中国社会科学院藏上乐金刚金铜像），出自波罗王朝时期的比哈尔，作品的年代大约是在11世纪，是印度较早出现的与西藏此类造像相似的上乐金刚像，然而却不是双身图像，是上乐金刚的单体像，除了没有拥妃金刚亥母之外，其余造像特征与后期上乐金刚造像大致相同。㉟ 藏于美国洛杉矶郡立博物馆、出自克什米尔地方9—10世纪前后的上乐金刚像也是没有拥妃的单体造像，㊱似乎表明在10世纪前后，上乐金刚与金刚亥母的双身图像还远远没有定型，因为在11世纪以后，很难看到单体的上乐金刚像，在藏传佛教造像中更是如此。

上乐金刚和金刚亥母的双身像例证见于美国大都会博物馆藏的石雕，这件作品也出自比哈尔，与见于14—15世纪的西藏雕塑作品造型已基本相同，但作品创作于12世纪。㊲ 早期的相似双身图像雕塑尚有出自波罗王朝时期孟加拉的喜金刚双身像。㊳ 然而，有关此类神灵的文献在印度出现得相对较早，有关无上瑜伽密的重要经典如《大日经》、《金刚顶经》和《最胜王经》

㉜原文如下：da lta las zad rgyal povi khrims nyams pas/rdzogs chen ming btags chos log bod du dar/lta ba phyin ci log gi sar thogs pa/chos par ming btags sngags log bod du dar/de yis rgyal khams phung ste vdi ltar gyur/sgrol ba dar bas ra lug nyal thag bcad/sbyor ba dar bas mi rigs vchol ba vdres/sman sgrub dar bas nad pas gso rkyen chad/bam sgrub dar bas dur savi mchod pa stong/mchod sgrub dar bas mi la gson sgrol byung/srin po sha za mchod pas mi nad phyugs nad byung/me bsur dud pa btang bas yul gyi lha klu vphangs/de ltar spyod pa theg chen yin nam ci//khyed cag grong gi mkhan po sngags pavi spyod tshul vdi/rgyal khams gzhan du thos na gzhan dag ngo mtshar rgyu/nged cag sangs rgyas yin no zer bavi spyod pa ni/las kyi srin po bas ni snying rje chung/khra dang spyang ku bas ni sha dad che/bong reng glang reng bas ni vdod chags che/khang rul sbur khog bas ni skyur dad che/khyi dang phag pa bas ni gtsang tsog chung/gtsang ma lhavi rigs la dri chen dang/dri chu khu khrag dag gis mchod vbul bas/ro smyag vdam du skye ba snying re rje/sde snod gsum gyi chos la bskur btab pas/mnar med dmyal bar skye ba snying re rje/sgrol bas srog chagsbsad pavi rnam smin gyis/las kyi srinpor skye ba snying re rje/sbyor bas vdod chags dar bavi rnam smin gyis/mngal gyi srin vbur skye ba snying re rje/sha khrag gcin gyis dkon mchog gsum mchod cing/ldem dgongs mi shes drang thad chos spyod pa/gnor sbyin srin por skye ba theg chen pa/de ltar spyod pavi sangs rgyas e ma mtshar //Karmay, Samten, The Ordinance of Lha blama Ye-shes-vod, *Tibetan Studies in Honor of Hugh Richardson*, ed. by Michael Aris and Aung San Suu Kyi, pp. 150-162.

㉝《密法精要》藏文书名为 *gsang-ba-snying-po*，梵文为 *Guhyagarbha*，收在东京1955年出版的《西藏的三藏》《甘珠尔》卷一〇，No. 455，是大瑜伽密(Mahāyogatantras)的主要著作之一。以前人们怀疑这本书的真伪，直到13世纪在桑耶寺发现了该书的梵文原本之后，这场争论才趋于平息。发现该书梵文原本的是噶当派大师迥丹日热(bcom-ldan rig-ral)，书中的一些内容实际上是在14世纪由塔洛尼玛坚赞(thar-lo nyi-ma rgyal-mtshan)译成藏语的。该书第11品名为《集供坛城》(*tshogs-kyi-dkyil-vkhor*)，"双修"(sbyor-sgrol)是集供曼荼罗仪轨的一部分，是将双修时的对象观想为"施者"(mchod-pa)。

㉞亨廷顿将拉达克阿尔奇寺拉康萨玛殿北壁壁画第一排出现的金刚手双身像与时轮金刚双身像断代为11世纪第3季的作品(Huntington, Susan L., *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, New York, Tokyo 1985, p. 410, pl. 26)，这种说法是不正确的，因为此殿与阿尔奇寺其他几个殿不同，是后来新建的殿堂(lha-khang gsar-ma/lha-khang so-ma 即意为"新殿")，斯内尔格鲁夫教授已指出，此殿的壁画是12世纪末或13世纪的作品。参看 Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, *The Cultural Heritage of Ladakh*, Volume One: Central Ladakh; 1977 Boulder, pp. 64-76. 从艺术风格的角度来看，与得自卫藏传统的或者说直接得自波罗传承的黑水城作品相比，两者在造像特征和色彩风格上都截然不同。此外，林瑞宾在其研究印藏怒相神灵演变的专著中，公布了现今能够见到的藏于世界各地博物馆的大部分印度上乐金刚像，这些作品都是雕塑作品，几乎全部出自东印度的孟加拉和比哈尔，作品的年代都在11—12世纪甚至13世纪。参看 Linrothe, Rob, *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*, London, 1999, pp. 279-294.

㉟作品图录见于 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., *The Art of Pāla India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, Seattle and London, 1990, p. 386, Figure 77 Huntington, Susan L., *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, New York, Tokyo 1985, p. 405, pl. 18. 22.

㊱Reedy, Chandra L., *Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choice*, Newwark, 1997, Pl. K62: Samvara, Kashmir, 9th-10th, leaded brass, H21. 6cm, Los Angles County Museum of Art (M85. 2. 4)

㊲美国大都会博物馆对这件作品的编号是1988・392。

㊳Huntington, Susan L., & Huntington, John C., *The Art of Pāla India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, Seattle and London, 1990, p. 386, Figure 78. Huntington, Susan L., *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, New York, Tokyo 1985, p. 399, pls. 18 and 14.

以及包含在密乘经典之内，描述上乐金刚曼荼罗仪轨的梵文续部经典《如意轮总持经》（*Cakrasaṃvara* 或 *Shrīchakrasambhāra*）和《上乐根本续》（*Samvarodaya-Tantra*）都是在金刚乘形成初期的6—8世纪前后出现的。㊴ 有关喜金刚的《佛说大悲空智大教王经》梵文本也出现在8世纪前后，译成藏文本的时间是在公元11世纪初叶。㊵ 汉文《大藏经》密藏部中也收录了有关无上瑜伽密经典的汉译，年代是在8世纪末至11世纪初。如公元8世纪唐不空译《大乐金刚不空真实三昧耶经般若婆罗蜜多理趣释》、宋咸平二年(999)法贤译《最上根本大乐金刚不空三昧大教王经》。㊶ 从这些史实来分析，正如金刚乘进入西藏演变发展成为具有地方特质的藏传佛教的情形一样，作为宗教仪轨的组成部分而传入的造像经典和造像作品，几乎是与这种宗教同时传入吐蕃的。印度发现的上乐金刚等双身图像的例证和相关的涉及造像学的仪轨文献，说明藏传佛教的双身图像与印度的同类作品应属于源和流的关系。但在没有找到印度后笈多王朝和波罗王朝时期此类图像更多的作品实例的情形下，我们还没有足够的理由说西藏所见的上乐金刚等的双身图像完全都是印度作品的翻版，因为西藏等地所见的双身图像例证几乎与印度等地所见的作品例证都断代在同一个历史时期，有的甚至远远早于现在见到的印度作品。现存的出于印度比哈尔等地的拥妃上乐金刚像都是12世纪以后的雕塑作品，目前我们还没有看到与西藏风格作品构图完全一致的印度上乐金刚绘画作品。

西藏佛教后弘期有关双身图像的上乐仪轨最初流行于噶当派，此后主要由噶举派及其支派噶玛噶举使之在藏地传承开来。㊷ 如噶举派祖师之一、印度大成就者第洛巴(808? —?)，此师获空行母传授《时轮上乐金刚根本续》并修习上乐金刚本尊曼荼罗法，获父续、母续四大传承，其中包括父续密集金刚修法、母续上乐轮金刚修法、梦兆及中阴度亡法与转生与夺舍法。㊸ 至第洛巴之弟子那若巴(1016? —1100?)时，则在此基础上形成比较完整的那若六法，六法之中的“双运”即为与上乐金刚曼荼罗修习相关的密乘五圆满次第之一。㊹ 那若巴传授弟子玛尔巴译师(1012? —1097?)的密法中重要的就是那若六法和上乐金刚修习法。玛尔巴多次赴印度求法，除了那若巴之外，还从其他上师处学习喜金刚、密集金刚和大手印法。㊺ 玛尔巴的弟子为米拉日巴(1040—1123)，其所习教法除了上乐耳传㊻之外，大多为实践玛尔巴的教法，据《米拉日巴传》记载，玛尔巴的妻子无我母曾传授米拉金刚亥母法。㊼ 米拉弟子岗布巴·索南仁钦(1079—1153)，也就是著名的塔布拉杰㊽，以医药知识驰名。他

㊴关于金刚乘文献的确切断代问题，学术界也进行过广泛的讨论，大致认为，这些经典从金刚乘形成伊始的5世纪前后到金刚乘鼎盛时的公元8—9世纪都有产生。参看 Wayman, Alex, *The Buddhist Tantras, Light in Indo-Tibetan Esotericism.* New York 1973, pp. 12-23, Early Literary History of the Buddhist Tantras, Especially the Guhyasamāja-Tantra.。关于上乐金刚曼荼罗仪轨造像经典，参看 Kazi Dewa-samdup, ed., *Shrīchakrasambhāra Tantra: Abuddhist Tantra, Calcutta: Thacker, Spink and Co.*, 1919; reprint, New Delhi: Aditya Prakashan, 1987. Shinīchi Tsuda, *The Samvarodaya-Tantra: Selected Chapters*, Tokyo, The Hokuseido Press, 1974《如意轮总持经》又称《荼加女网缦经》(*Ḍākinījāla*)，但是此经的藏文本种类较多，Kazi Dewa-samdup 编辑的藏文经典即为该经的一部分。

㊵此经梵文本名为 *Śrī-Hevajra-Mahātantrarājā*，藏文本作 *Kyevi rdo rje zhes bya ba rgyud kyi rgyal po*，属于无上瑜伽部二品，包括较《喜金刚本续》广本七十万颂稍略的五十万颂和更略的《喜金刚本续王经》二书由印度论师迦耶达罗和西藏译师卓弥译成藏语，后由熏奴贝译师补译。与此同时，宋代僧人法护将此经译为汉文。卓弥译师卒于1064年前后，故推测此经的藏译时间是在11世纪上半叶。斯内尔格鲁夫教授1959年将此经译为英文，并进行了研究注释，附有藏梵文原文，参看 Snellgrove, David L, *The Hevajra Tantra: A Critical Study*, London 1959.

㊶吕澂编《新编汉文大藏经目录》，齐鲁书社，1981年，第96页。

㊷噶举派藏文作 bkav-brgyud-pa，其中 bkav 指“佛语，即金刚持佛所授密咒教义” brgyud 为“传承”。噶举派就是传授金刚持佛所授教义的流派。此派在西藏分为两大派系，由琼保克珠(khyung-po-mkhas-grub)传出者称为香巴噶举(shangs-pa bkav-brgyud)；由玛尔巴译师传出者称为塔布噶举(dvags-po bkav-brgyud)。塔布噶举后来又发展出噶玛噶举(karma bkav-brgyud)、蔡巴噶举(tsha-pa bkav-brgyud)、跋绒噶举(vbav-rom bkav-brgyud)和帕竹噶举(phag-grub bkav-brgyud)四大派系。其中帕竹一系又分出止贡(vbri-gung)、达隆(stag-lung)、竹巴(vbrug-pa)、雅桑(g'yav-bzang)、卓普(khro-phu)、休色(shug-gseb)、也巴(yel-pa)和玛仓(smar-tshang)八派。

㊸第洛巴藏文作 ti-lo-pa 或 te-slo-pa，义为“舂芝麻师” ti-lo 为“芝麻”或种子(梵文 Til 为种子之意)。此师为印度八十四大成就者中之第七十三位。据噶举派自己的传承，噶举派之教法最初执金刚王(rgyal ba rdo rje vchang chen po)面授于龙树大师，经大成就者拉瓦巴、那波决巴、智慧空行母格巴桑波至第洛巴获父续、母续四大传承，其中包括父续密集金刚修法、母续上乐轮金刚修法、梦兆及中阴度亡法与转生与夺舍法。参看《红史》汉译本第65—66页。

㊹“那若六法”(nva-ro chos-drug)是那若巴在第洛巴修法实践之上总结的六种密乘修法方法，一种说法是脐火瑜伽(gtum-movi-rnal-vbyor)、光明(vod-gsal)、幻身(sgyur-lus)、中阴(bar-do)、往生(vpho-ba)和夺舍(grong-vjug)；另一种说法为脐火、光明、幻身、双运(zung-vjug)、往生和夺舍。脐火即为噶玛噶举所修之拙火定，双运为密乘五圆满次第法门，指智慧空性与方便大悲双运，智慧光明空性与方便俱生大乐双运，或指外境完美空性与内心永恒大乐双运(shes rab stong pa nyi dang thabs snying rje chen po zung du vjug pavam/thabs lhan skyes kyi bde ba chen po dang shes rab vod gsal gyi stong pa nyid zung du vjug pa dang/yul rnam kun mchog ldan gyi stong nyid dang yul can mi vgyur bavi bde ba chen povo/)。也就是金刚亥母母体所代表的智慧与上乐金刚父体所代表的慈悲的双运。

㊺玛尔巴实际上也被塔布噶举奉为祖师，他生于藏南洛扎地方，自幼习法，先从卓弥译师学习梵文，此后又多次前往印度、尼泊尔等地，师从弥勒巴(me-tri-ba)、智藏(grub-thob-kyi-bla-ma)等人学习喜金刚(kyee-rtor)、密集金刚(gsang-vdus)和大手印(phyag-rgya-chen-po)诸法。返藏后多方传教，一生未出家，但弟子众多，形成与香巴噶举并存的一个流派。

㊻上乐耳传(bde-mchog snyan-brgyud)为米拉日巴所传无身空行之法名(bde-mchog-gi-gdams-zab)。

㊼无我母(dag-med-ma)看到米拉日巴饱受苦难，于心不忍，于是传授他一个金刚亥母法。参看刘立千译本《米拉日巴传》，四川民族出版社，1985年版，第67页；青海民族出版社，1981年版藏文本，第72页(yum gyi zhal nas re zhig thabs ci byas rus/bla ma khyod la chos mi gnang bar vdud ste/von kyang nam zhig gnang ba zhig cis kyang vong/de bar la ngas gcig bya gsungs/rdo rje phag movi sgom thabs shig gnang bas kyang……)。

㊽岗布巴·索南仁钦(sgam-po-ba bsod-nams rin-chen)本名塔布拉杰·索南仁钦(dvags-po lha-rje)，建塔拉于波寺(dvags-lha sgam-por-dgon-pa)，收徒传教，创建塔布噶举派。

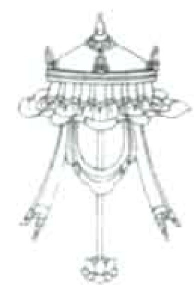
从师米拉日巴修习拙火定和大手印法。自此进入噶玛噶举本派传承,但历辈噶玛巴所习教法都是基于那若六法而来。事实上,至玛尔巴时止,与那若六法等相联系的密法仪轨已不局限于经典而行诸师徒传授,标志着金刚乘有关双身修习的仪轨已完整传入卫藏腹地。

以上通过对金刚乘传入吐蕃的史实、双身图像或与之相关的图像的艺术遗存等方面综合考察,在研究藏传佛教双身图像的出现、发展与演变时,从金刚乘佛教,尤其是无上瑜伽密在吐蕃传播的历史和足以印证的历史文献,将藏传绘画中双身图像的出现分为前弘和后弘两个时期:有作品遗存的前弘期的双身图像出现在吐蕃占领敦煌时期,如敦煌绢画;后弘期的双身图像在11世纪前后几乎同时出现于卫藏和西部藏区,并传播到邻近藏传佛教流行地区,至12世纪藏传绘画中的双身图像已经完全成熟。

从遗存作品来看,我国境内藏传绘画中最早的双身图像见于敦煌莫高窟第465窟;[49]西藏周边地区有11世纪初年藏传佛教寺院塔波寺的壁画,现属拉达克地区的斯匹第,但其样式与敦煌绢画中的双身像一样,女尊是坐在男尊右腿之上(彩图1-5-4 斯匹第藏传寺院双身像)[50];同时代相似的构图还出现在阿里扎达县东嘎石窟。[51] 拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿12世纪壁画中出现的双身图像喜金刚像、时轮金刚像和文殊金刚像,是藏区西部藏传寺院现今所见最早的"欢喜佛"构图的双身像[52];文殊金刚双身像可能是阿里当时流行的双身像之一,因为在扎达县的托林寺我们仍然看到文殊金刚双身像的曼荼罗样式。[53] 然而,除了塔波寺,其余寺院壁画的年代有待进一步查实。

在藏传佛教绘画史中,有相对准确年代的双身图像就是包括黑水城唐卡在内的西夏佛塔出土的数幅双身像。由于现今见到的唐卡中,没有发现早于黑水城唐卡的"欢喜佛"式构图的双身唐卡,这些作品的出现使我们对11—12世纪西藏唐卡绘画中此类图像的样式和风格有了形象的认识,并为重建藏传佛教双身图像的发展演变史提供了重要的断代证据和参照。[54]

[49] 参看谢继胜《敦煌莫高窟第465窟断代的几个问题》,《中国藏学》2000年第3期第75—92页,第4期第75—90页;《敦煌莫高窟第465窟双身图像辨识》,《敦煌研究》2001年第3期,第1—11页。
[50] 图版见于 Klimburg-Salter, Deborah E., *Tabo: A Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, Milan, 1997.
[51] 彭措朗杰编《中国西藏阿里东嘎壁画》,中国大百科全书出版社,1998年,图版55—61。
[52] Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, *The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh*; Boulder, 1977. Pls. 57-58.
[53] 金维诺主编《中国壁画全集·藏传寺院3》,图版100—117。
[54] 关于西夏出土的藏传风格双身图像,参看谢继胜《西夏藏传风格双身图像的内容和年代分析》,《艺术史研究》第2辑,第443—488页。



图版



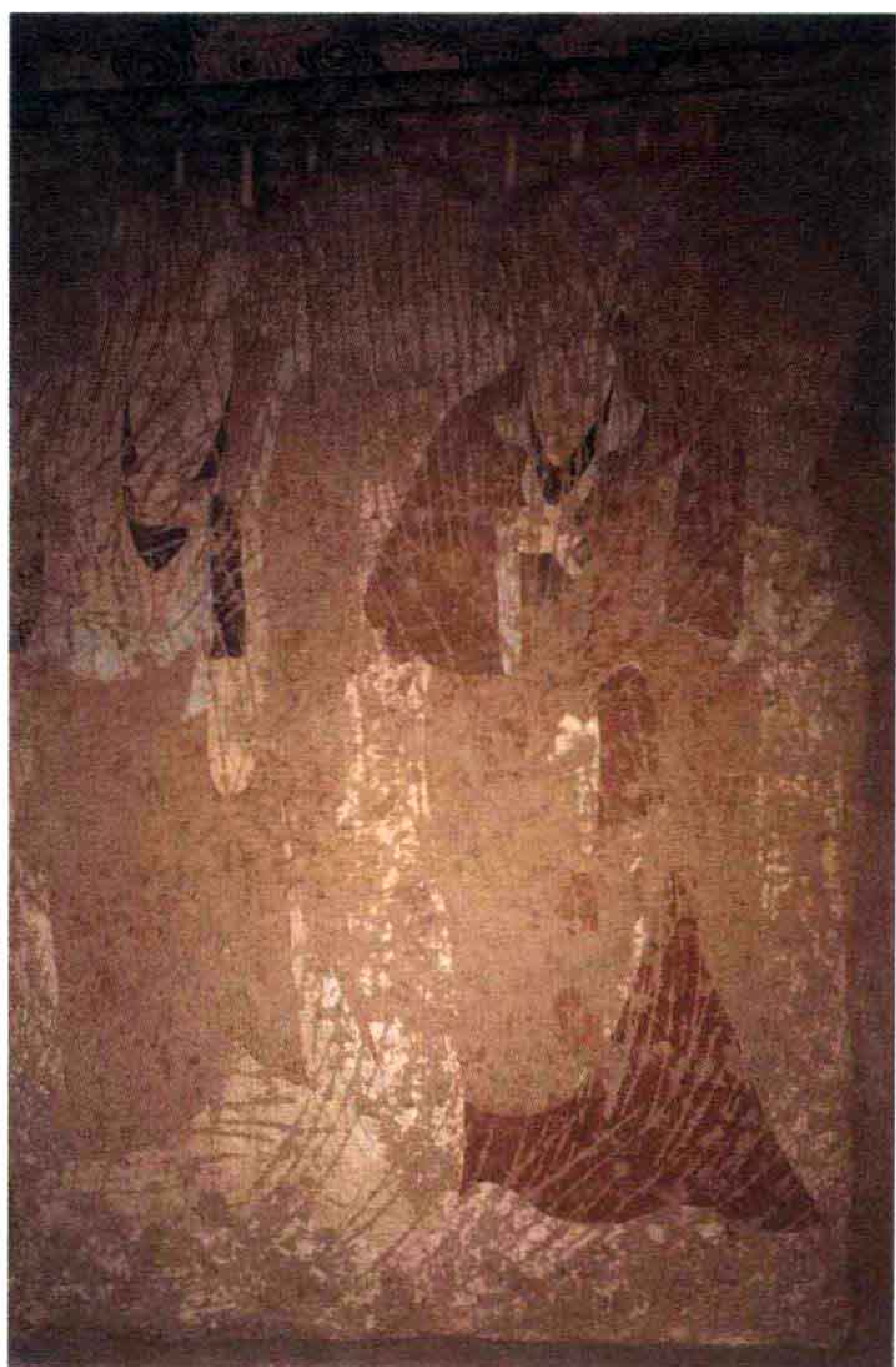
第一章 第三节



彩图1-3-1 莫高窟第158窟《涅槃变》



彩图1-3-2 莫高窟第158窟《涅槃变》波罗风格菩萨



彩图1-3-3 莫高窟第158窟甬道北壁吐蕃装供养人



彩图1-3-4 莫高窟第159窟《赞普礼佛图》

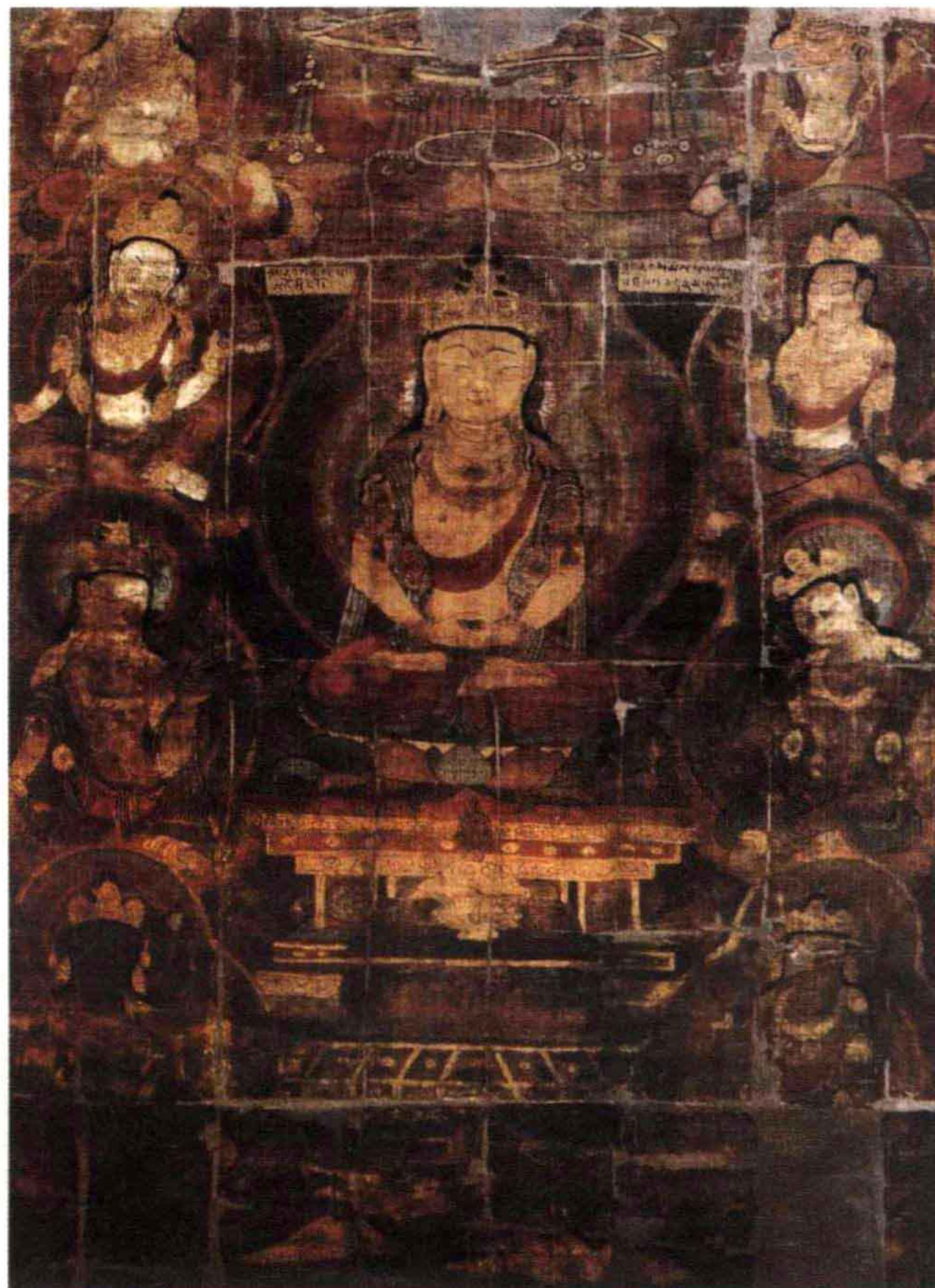


彩图1-3-5 莫高窟第361窟北壁吐蕃装供养人





彩图1-3-6 莫高窟第156窟顶⿰龛波罗风格菩萨



彩图1-3-8 敦煌《大日如来与八大菩萨曼荼罗》绢画



彩图1-3-7 莫高窟第161窟窟顶西披观音



彩图1-3-9 敦煌《千手千眼观音曼荼罗》绢画



彩图I-3-10 敦煌《不空罥索观音曼荼罗》绢画（《西域美术·居美1》，PL.080-1）





彩图1-3-11 敦煌《金刚手菩萨》绢画



彩图1-3-12a 敦煌《莲花手观音》、《观音菩萨》绢画（《西域美术·大英1》，PL.046，047）



彩图1-3-12b 敦煌《莲花手观音》、《观音菩萨》绢画（《西域美术·大英1》，PL.046，047）



彩图1-3-13 敦煌《普贤菩萨》绢画（《西域美术·居美2》，PL.004-1）





彩图1-3-15 《步辇图》局部



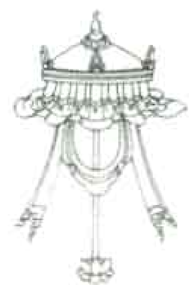
彩图1-3-14 敦煌《维摩诘变》绢画（《西域美术·大英1》，PL.020-1）



彩图1-3-16 拉达克阿尔齐寺集会殿壁画《王室宴饮图》



彩图1-3-17 撒马尔罕佛殿残存壁画使节像



图版



第一章 第四节



彩图1—4—3 莫高窟第154窟南壁西侧天王

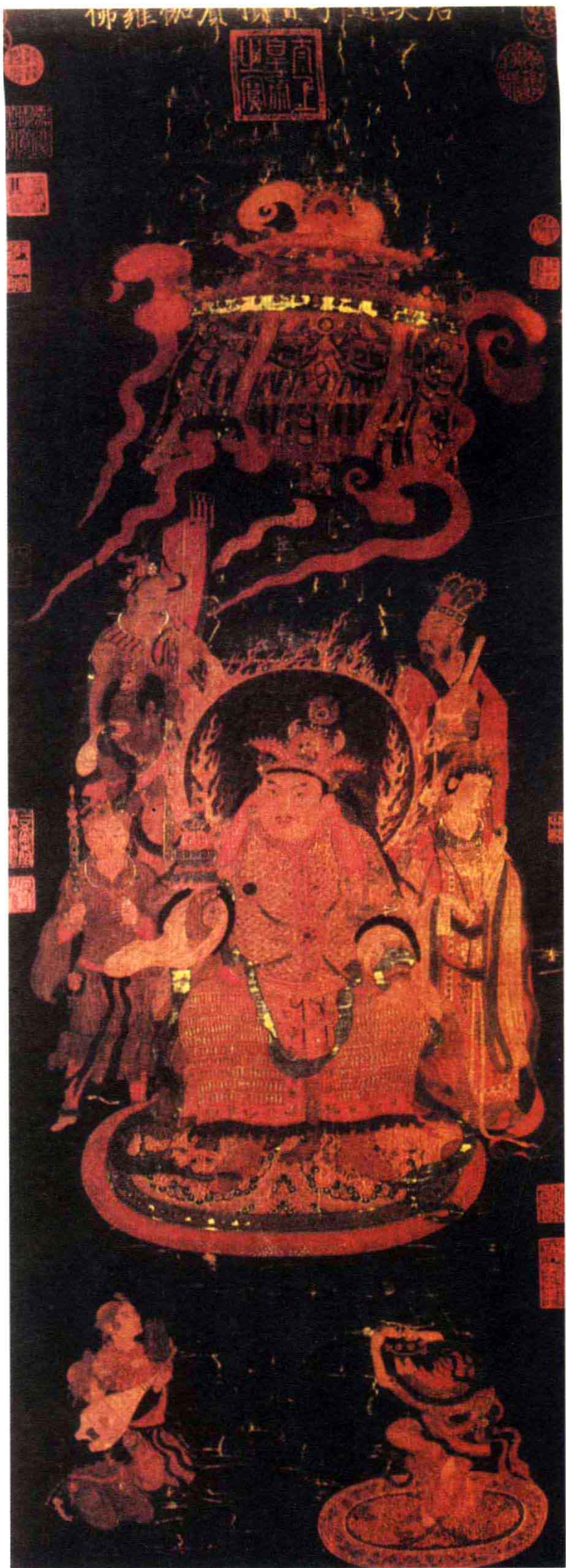


彩图1—4—1 榆林窟第15窟北壁天王



彩图1—4—5 新疆焉耆佛寺遗址出土武士像

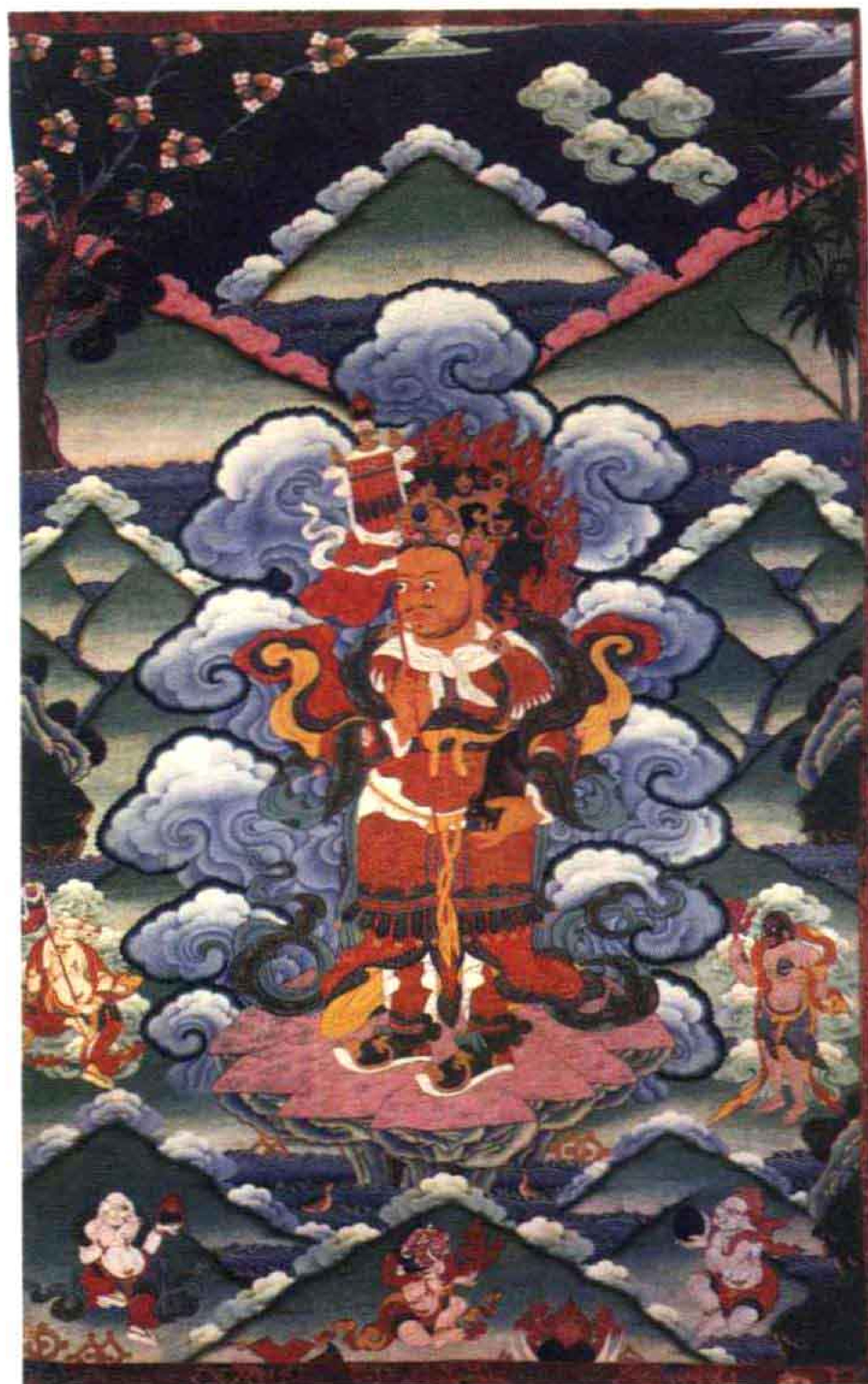




彩图1-4-2 台北故宫博物院藏《护国天王像》



彩图1-4-4 布达拉宫收藏甲胄（刘鸿孝主编《布达拉宫秘宝》，中国民族摄影艺术出版社，1999年，第251页图版）



彩图1-4-7 藏式后期多闻天王（西藏自治区文物管理委员会编《西藏唐卡》，文物出版社，1985年，图版128。）



彩图1-4-6 榆林窟第25窟前室东壁多闻天王（《中国石窟·安西榆林窟》，文物出版社，1997年，图版150）



彩图1-4-8 敦煌绢画《行道天王图》（大英博物馆斯坦因藏品S41，CH0018）



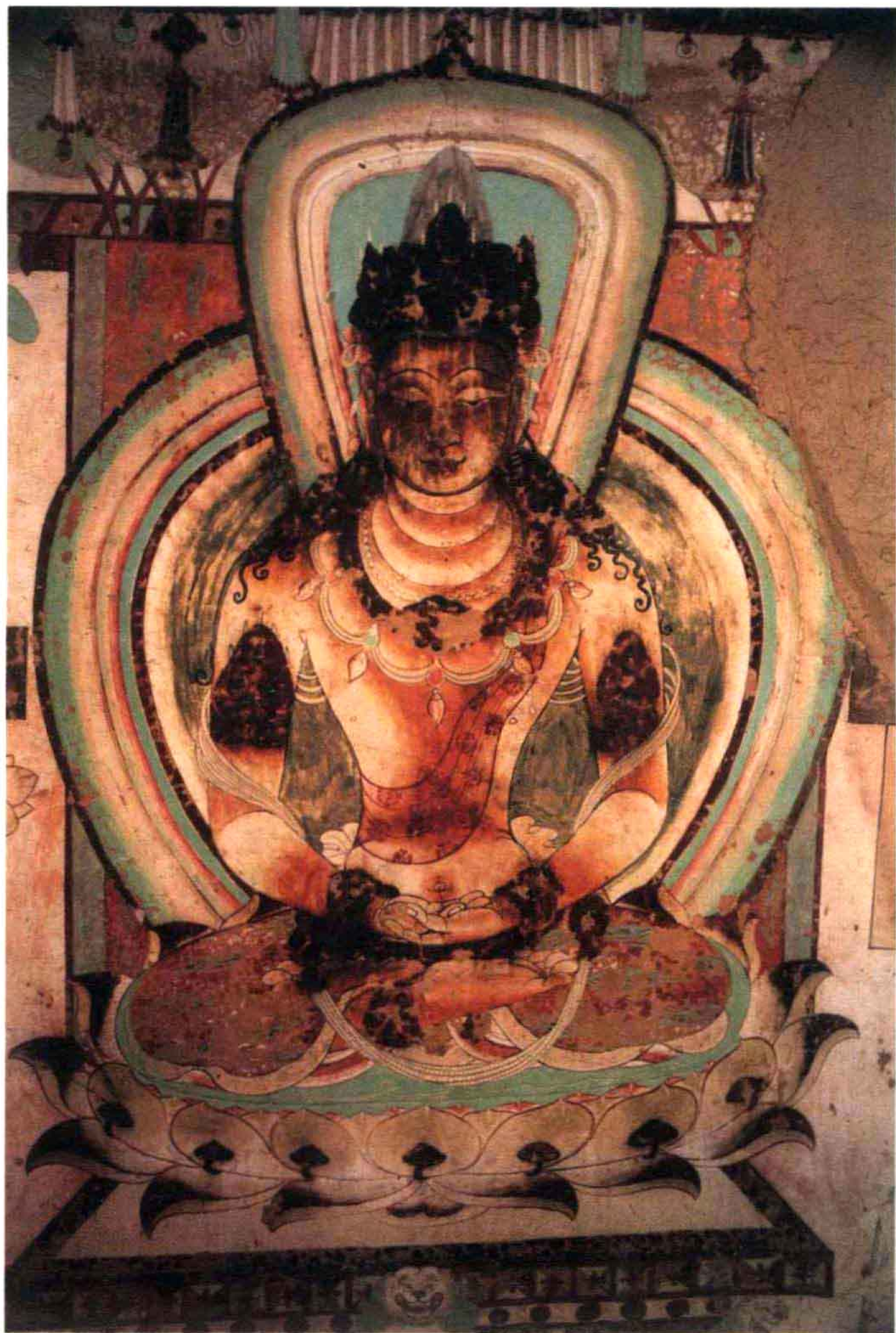


彩图1–4–9 北京福佑寺藏传坐像天王



彩图1–4–10 榆林窟第25窟北壁《弥勒变》及藏文题记

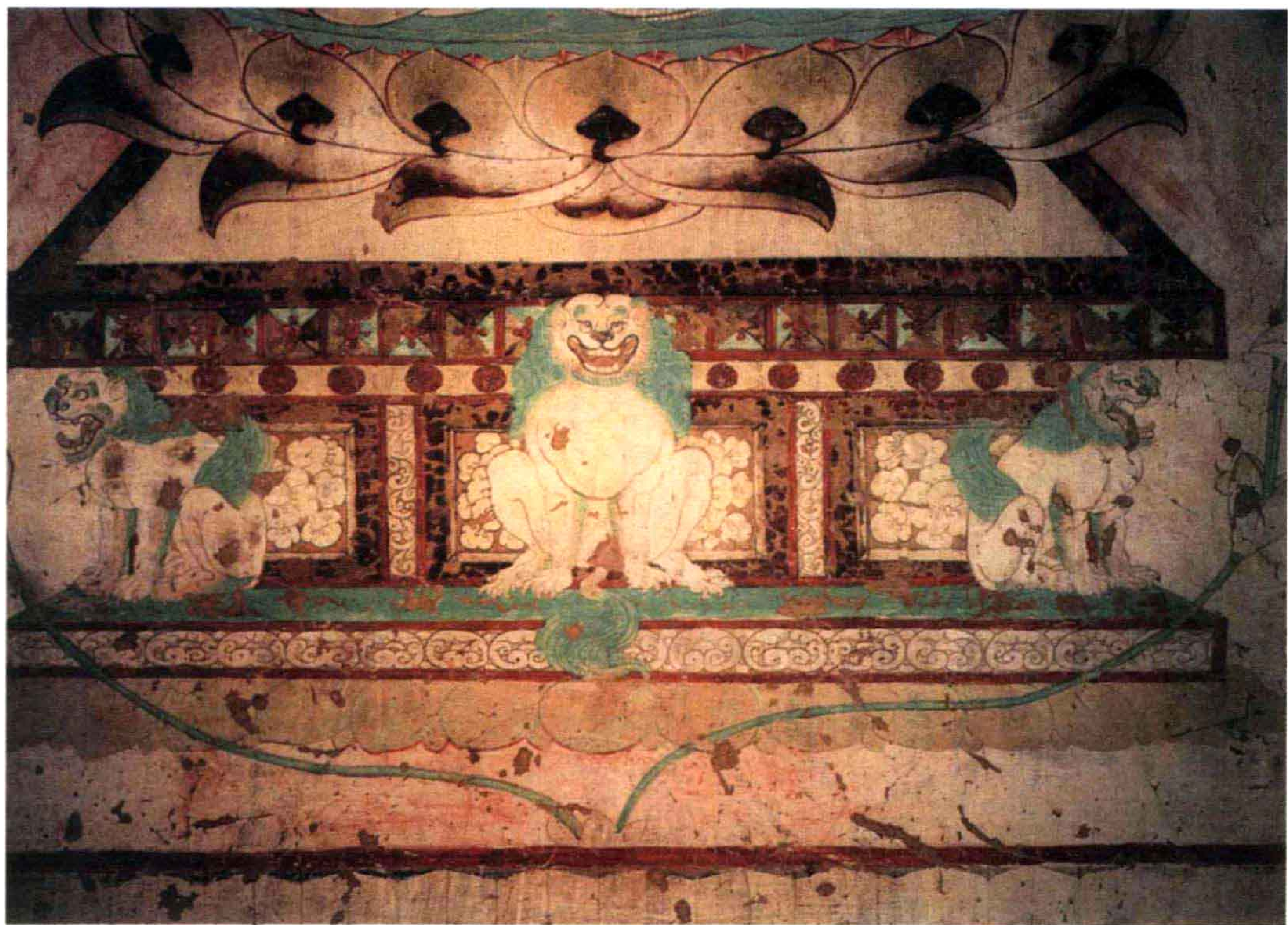




彩图1-4-11 榆林窟第25窟东壁卢舍那造像



彩图1-4-13 榆林窟第25窟《婚嫁图》



彩图1-4-12 榆林窟第25窟东壁卢舍那造像须弥座局部



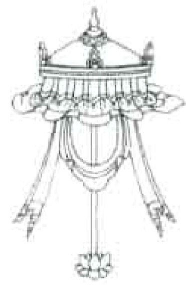
彩图1-4-14 敦煌纸画“迦里迦”（《西域美术·大英2》，PL.049）



彩图1-4-15 敦煌纸画菩萨（《西域美术·大英2》，PL.048）



彩图1-4-16 敦煌纸画观音菩萨



图版

第一章 第五节

彩图1-5-1 法国吉美博物馆藏《金刚萨埵与金刚自在天女》（Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, *SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999. 图版42）





彩图1–5–2 摩醯首罗天与明妃（《西域美术 · 大英1》，PL. 018–10）



彩图1–5–4 斯匹第藏传寺院双身像（Klimburg–Salter, Deborah E., *Tabo: A Lamp for the Kingdom: Early Indo–Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, Milan, 1997）



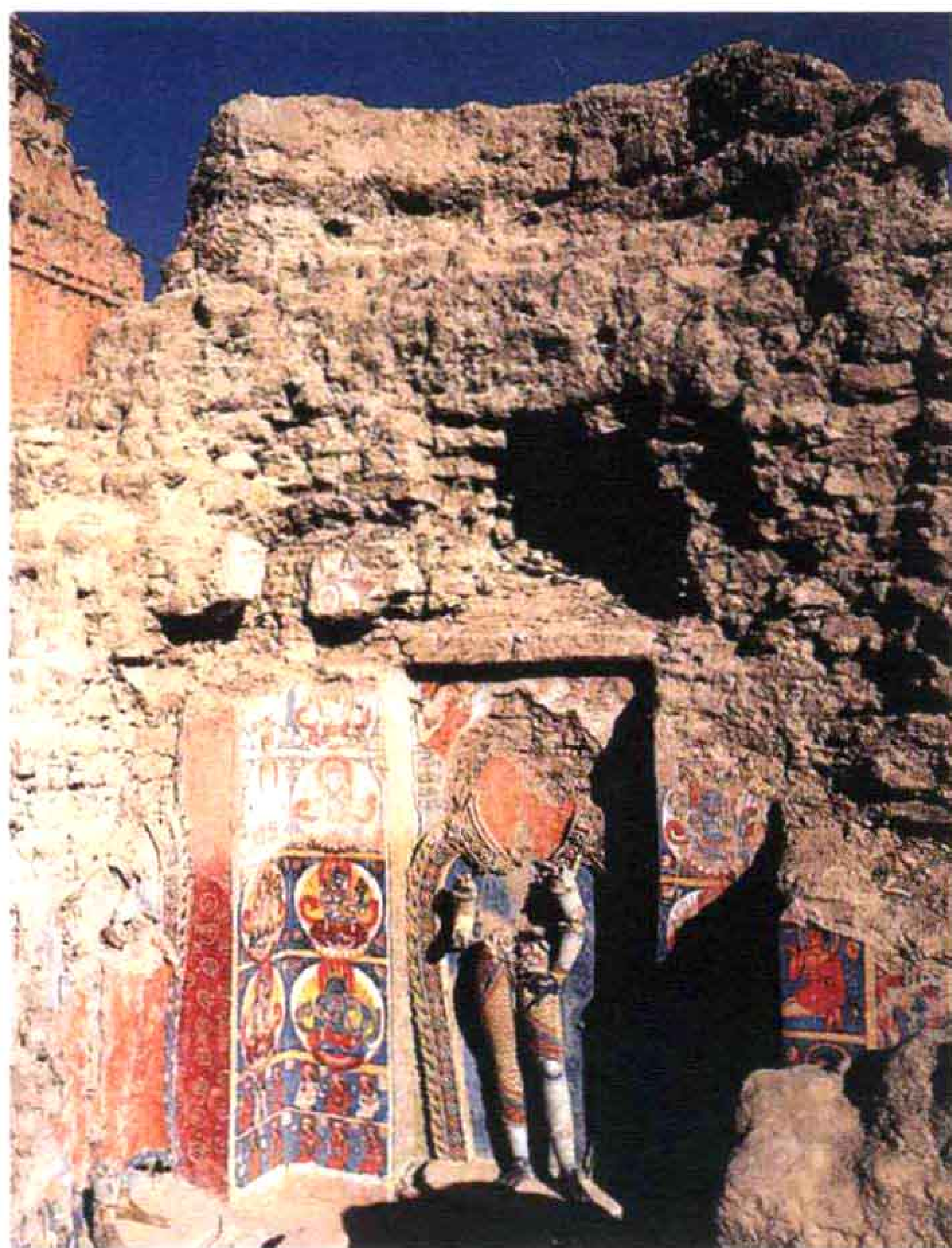
彩图1–5–3 中国社会科学院藏上乐金刚金铜像



图版

第二章 第一节

彩图2-1-2 西藏阿里古格白殿菩萨



彩图2-1-1 西藏阿里托林寺早期彩塑与壁画

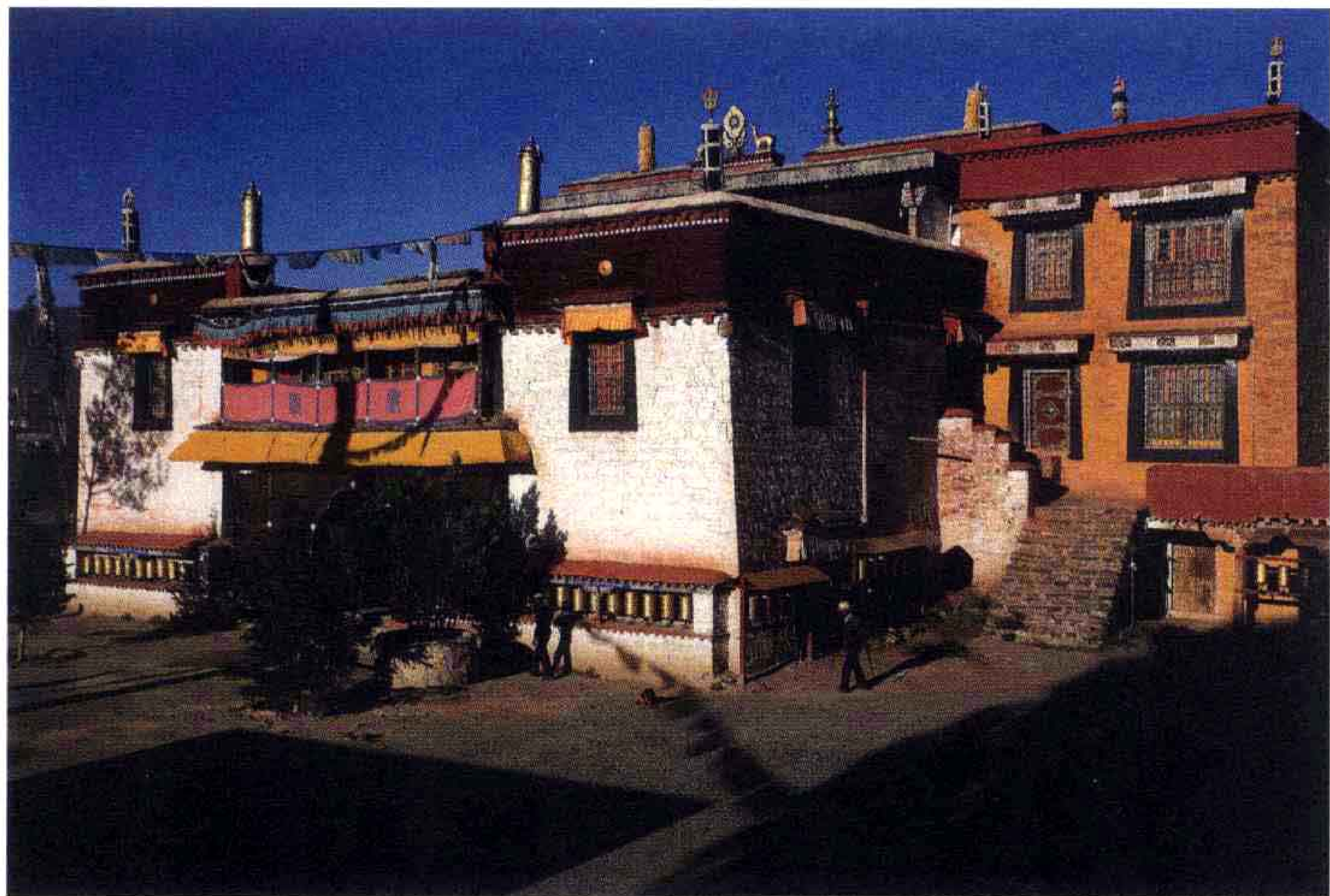


图版

第二章 第二节



彩图2—2—2 扎塘寺壁画《说法图》



彩图2—2—1 扎塘寺外景





彩图2-2-3 扎塘寺壁画眷属菩萨



彩图2-2-4 扎塘寺壁画汉装供养人





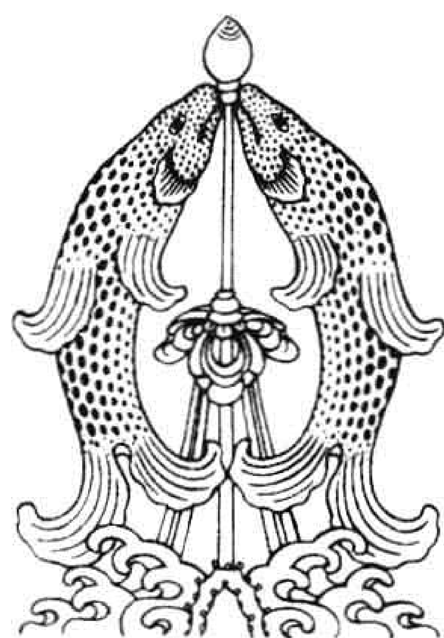
彩图2-2-5 夏鲁寺11-12世纪壁画（钟子寅摄影）



彩图2-2-6 黑水城文殊唐卡残片

第一节

10—11世纪的卫藏寺院及其建筑、壁画和雕塑



11—13世纪是藏传佛教艺术形成的重要时期。

吐蕃赞普朗达玛(约832—842)灭法之后,卫藏地区佛教传承中断了约一百年,其后,从多康和阿里等地向卫藏腹地传入佛法,分别称为下路和上路弘法。相应地,其间进入卫藏的佛教艺术可以分为由下路弘法再度传入西藏的汉地艺术和由上路传入的印度金刚乘后期波罗艺术风格。分析这一时期的藏传佛教彩塑风格,同样必须从以上两个方面进行考虑。

卫藏的僧俗为躲避灭法战乱,取道各路离开卫藏,来到与党项人杂居的多康学法和从事宗教活动,以致多康成为10—11世纪佛教传播的中心,下路弘法的起点。鲁梅等受戒弟子陆续返回卫藏的时间是在公元975年以后,在卫藏各地广收门徒,其弟子有“四柱八梁三十二椽”之说,并在卫藏建立了很多的寺庙,剃度了很多的僧人,并形成了各自的传承;众僧所属的寺庙正是11世纪前后在西藏艺术史上有重要意义的卫藏早期寺院,这批寺庙建寺的时间正好是鲁梅等人返回卫藏的时间。由于卫藏的佛教传承完全中断,所有的寺庙、佛像等等几乎被彻底地毁坏,如没有多康边地保留的佛教艺术传承,卫藏佛教艺术不可能如此迅速地复兴。与此同时,卫藏等地前弘期艺术虽遭毁损,但仍有遗存。因此,卫藏11世纪前后寺院雕塑的汉地风格并不能全部认为是下路弘法时由汉地传入,甚至将这些作品看作是党项西夏艺术对西藏艺术的逆影响。其代表作品如后藏的艾旺寺、聂萨寺、姜普寺和夏鲁寺的雕塑以及扎塘寺的壁画。

此期传入西藏的印度艺术是反映东印度金刚乘佛教内容的后期波罗巽那(Pāla-Sena)艺术,这也是印度佛教艺术的余响,自13世纪起印度伊斯兰化,佛教及其艺术就基本消失了。这段时期藏传佛教艺术中的印度波罗风格部分与阿底峡及早期噶当派有关。阿底峡1045年入藏,居阿里三年,后至卫藏,被尊为噶当派的创始人。他的大弟子仲敦巴在阿底峡圆寂之后建立了首座噶当派寺庙。从11世纪后半叶到12世纪,各种教派及其寺庙在卫藏地区纷纷建立。例如由玛尔巴、米拉日巴传出噶举巴诸派,由卓弥和昆氏家族发展了萨迦派,还有原出于吐蕃法王时期的宁玛派等。教派的兴起尤其是寺院的建立,为西藏艺术的发展提供了巨大的推动力,使得西藏艺术在11—12世纪得到了长足的发展。然而,印度波罗巽那艺术风格主要体现在此期的西藏绘画和金铜佛中,就彩塑来说,汉地西域风格的影响更为明显。

早期卫藏寺院的雕塑遗存以艾旺寺最具有代表性,艾旺寺位于西藏康马县萨马达乡萨鲁村、仲巴闻曲河西岸,海拔4 400米。图齐教授将艾旺寺与仁钦桑布时代的寺院加以比较之后,将艾旺寺断代在11—12世纪。①威他利将艾旺寺的壁画与其附近的聂萨寺的壁画加以比较之后,将艾旺寺的壁画断代在聂萨寺创建的1037年以前。②其中的彩塑造像,其创作年代当在11世纪。艾旺寺的一条题记记载其壁画是根据印度传统绘制的,但在相邻的无量寿佛殿有一条题记特别提到,其壁画是按照“李(域)”风格绘制的。其中的“李域”风格并

①参看图齐《穿越喜马拉雅》(Tucci, *Transhimalaya*, trans. James Hogarth, Geneva, 1973), pp. 91-94. 图齐也将艾旺寺的木制结构与附近松达寺(现已全部被毁)的木制结构加以比较。松达寺的壁画从来没有发表过,但松达寺的壁画与耶玛尔寺的壁画极为相似。图齐抄录了松达寺的一条题记,题记记载松达寺的创建者是却(吉)洛珠(Chos-[kyi]-blo-gros),为西部藏区著名的大译师仁钦桑布的弟子。关于这条题记,参看图齐《印度—西藏》(*Indo-Tibetica*)第4卷,第2、5—7页。威他利将松达寺重新命名为姜普寺(rkyang-bu),这一名称在藏文文献中经常出现,而且它也确实出现在寺院的题记中,参看《印度—西藏》第4卷,第2页,第133页注释一。

②Robert Vitali: *Early Temples of Central Tibet*, London, 1990, p. 95.

不能简单地理解为于阗风格，实际上是指汉地敦煌为代表的西域风格。因为图齐教授强调的于阗风格对藏传艺术的影响，主要是在吐蕃时期而非后弘初期，藏文史书《巴协》记载了赤松德赞时期于阗工匠抵达吐蕃参与寺院装饰的史实。③ 早期的于阗风格人物面部如同满月，多正面，视线居中，如同吉如拉康的释迦造像。④ 后弘期一些寺院的所谓于阗风格，更多的是来自敦煌西域一带的汉地风格。这种风格在艾旺寺的一些佛菩萨彩塑中得到了集中的体现。例如不空见如来殿的不空见如来彩塑（图1 西藏康马艾旺寺不空见如来），通过细密、平行柔和的衣褶来表现衣饰的厚重质感，不空见如来的六位胁侍弥勒佛塑像最引人注目的还是褒衣博带的袈裟，衣褶细小繁密，线条流畅，完美地表现出织物的质感，从而使得坚实的泥质塑像变得轻盈。这种雕塑用线的技巧与印度波罗艺术毫无关联，它是吐蕃艺术从敦煌和于阗的艺术中吸收的技法。所以，从整个塑像的艺术风格来看，不能说它是波罗艺术风格影响的结果。

此外，艾旺寺菩萨细长高扬的双眉，眼睑中央凹下的眼睛，宽阔凸出的前额，细小而棱角分明的鼻子，抿起的弯曲的嘴唇，圆润的下颌，以及扁平的头颅和其上高耸、厚大的顶髻等也反映了波罗艺术的一些主要风格特征（图2 西藏康马艾旺寺八大菩萨）。同时，佛像的面容又带有西域敦煌佛菩萨造像的相貌特征，因为东印度波罗艺术造型风格没有这些雕塑中所展现的体积感和厚重感，作品将波罗艺术和敦煌中亚造型相貌特征结合起来；塑像的佛冠不再呈波罗样式的三角形，直挺的眉毛也不再



图1
西藏康马艾旺寺不空见如来



图2
西藏康马艾旺寺八大菩萨

③参看本书第一章相关注释。

④让胁侍人物正面是公元6世纪以来于阗画派遵奉的特征。如马里奥·布萨格里所说："（于阗画派）对人物形体的处理极为有趣，其主要特点是偏爱让人物处于正面视中，脸是圆的，近似圆盘型。""（这种画派）是一种平面的，几乎近似于二维的图案。"（Mario Bussagli, *Central Asian Painting, From Afghanistan to Sinkiang*, "The School of Khotan," Switzerland, 1979, pp. 53 – 67）

是印度波罗艺术原型中的拱形造型，带有连珠纹的火焰尖的背光具有明显的西域中亚风格。但艾旺寺六尊菩萨立像雕塑，袈裟的处理则显得缺乏变化，造型更趋简洁：袈裟垂至脚背，整个袈裟都饰有8—11世纪中原艺术中常见的团花图案。尽管佛像的整个身躯几乎都被袈裟遮盖，但作品仍给人一种强烈的感染力，与波罗艺术的雕塑风格迥然不同。

聂萨寺彩塑与艾旺寺的风格相似。聂萨寺位于江孜和日喀则之间，现已全部毁坏。传统认为该殿建于赤松德赞时期，殿中供有般若波罗蜜多佛母、十方佛、四面大日如来及其胁侍八大菩萨的雕塑。聂萨寺汉式屋顶殿中的佛像雕塑也采用了艾旺寺袈裟的处理手法，两者的风格完全一致，与印度袈裟的风格截然不同。聂萨寺的雕塑与艾旺寺雕塑相比，除腿部的袈裟衣褶略有变化外，其余的无论是人物的面相特征，还是饰物（珠宝、佛冠和背光），甚至袈裟都与艾旺寺雕塑的风格完全相同（图3　西藏江孜聂萨寺彩塑）。


图3
西藏江孜聂萨寺彩塑

姜普寺位于江孜通往亚东的大道，靠近帕里，现亦不存。该寺彩塑代表作不空成就如来为大日如来佛殿供奉的五方佛泥塑之一，菩萨装，头戴波罗早期样式的高三叶头冠，样式与安西榆林窟菩萨头冠颇为相似，国字脸，狭长扬起的双眉舒展流畅，鼻梁直而鼻翼小巧，双耳垂珰，饰璎珞、臂钏和手镯，有过肩饰带；右手作说法印，左手作禅定印，着裙，跏趺坐于莲花座上，引人注目的是，过肩饰带及叠裙皆有团花纹样。这些团花纹样与印度波罗艺术没有丝毫联系，但比艾旺寺的团花更为灵活（图4　西藏江孜姜普寺彩塑）。背光虽然已经具有西域中亚特点，但头光的造型仍然保持了原有波罗艺术头光的风格。至于姜普寺大日如来殿眷属神泥塑，如果说此殿五方佛塑像受到强烈的西域中亚影响，这些眷属神灵则仍然保留着波罗艺术的特征。五位神灵皆螺旋高发髻，戴五叶头冠，长耳垂珰，面相各异。上身裸，饰项链、璎珞、臂钏和手镯，作不同手印。下身着叠裙，裙上饰小团花，有头光和身光，半跏趺坐于仰覆莲座上，整个塑像塑于墙壁上，底层有木柱支撑。


图4
西藏江孜姜普寺彩塑

值得注意的是，夏鲁寺也出现了与艾旺寺风格一致的雕塑。关于夏鲁寺的创建，多年来一直存在争议，其中一个最关键的问

题是近年从事艺术史研究的学者所看到的夏鲁寺壁画，尤其是后期壁画，从风格上很难将它们与寺院的建筑年代联系起来。实际上，夏鲁寺的建立与艾旺寺、聂萨寺、姜普寺等几乎都是由安多返藏的卫藏十人及其弟子同时建立的。宿白先生《藏传佛教寺院考古》一书所附20世纪50年代所摄夏鲁寺图片中，有一幅夏鲁寺门楼二楼木雕的图片，其风格与艾旺寺和聂萨寺造像风格完全一致，褒衣博带的释迦牟尼塑像与艾旺寺佛像完全相同，左侧的菩萨雕造手法与艾旺寺、姜普寺菩萨塑像亦完全相同，这证明它们都是同一时期的作品。⑤ 这些非常重要的作品同时证明夏鲁寺建于11世纪初叶是没有问题的，它们反映出以敦煌艺术为代表的、来自汉地的艺术风格对后弘初期卫藏雕塑艺术的强烈影响。

前藏的一些寺院也留存了个别此期的彩塑作品，如拉萨东南叶尔巴寺的四臂观音石胎泥塑，仍保留了早期菩萨的一些显著特征，例如波罗样式的三叶形头冠，波罗风格菩萨造像的圆盘大耳珰、项环、臂钏和手镯，以及波罗风格的形体。而扎塘寺残存的迦楼罗背龛与后藏艾旺寺等处的背龛，风格也有相似之处。

在研究11—13世纪的西藏艺术时，艺术史家往往有这样的困惑：既然后弘初期上路弘法是由藏区西部的阿里而来，那么此期卫藏的艺术必然会在西部藏区留下痕迹，或者说卫藏艺术是西部藏区艺术的继承和发展。然而，事实上却并非如此，卫藏的彩塑与后弘初期藏区西部的彩塑在风格上有明显的区别。其中的一个原因我们前面已经提到，卫藏彩塑中一些汉地西域的因素得之于下路弘法；此外，卫藏地方前弘期艺术遗存由于藏传佛教艺术复兴气氛的刺激而重新勃发，与新近传入的外来风格一起融合在后弘初期卫藏彩塑中。与此同时，阿里等藏区西部的彩塑更容易受到邻近地区，如克什米尔的影响而形成具有明显特征的地域风格，这些特征脱离西部藏区以后就逐渐消失，并没有遗留在卫藏的彩塑作品中。今日托林寺、东嘎石窟部分彩塑以及拉达克地区藏传寺院11—12世纪前后的雕塑作品，正是当时西部藏区作品的留存。东嘎皮央石窟的壁画与拉达克地区最古老的藏传佛教寺院塔波寺的壁画风格极为相似，都是11世纪的作品。特别值得注意的是，西藏阿里扎达县热尼拉康寺现今保存甚好的彩塑，如金刚持、佛母和观音悬空影塑，与塔波寺彩塑的风格属于同一时期，是西藏雕塑史上罕见的雕塑珍品，具有明显的克什米尔地方风格。

然而，11—13世纪藏区西部的彩塑仍以托林寺和古格遗址的作品最具有代表性。

托林寺位于阿里扎达县西北，象泉河南岸，由古格王益西沃创建于11世纪初年，后弘初期大译师仁钦桑布在此译经授徒；阿底峡曾在此讲经说法三年；1067年在此召开藏传佛教史上著名的“火龙年大法会”，是当时最著名的寺院之一。托林寺的彩塑多数现已不存，只留有一些彩塑残件，除了近年考古工作者从废墟中清理的个别残件外，其余残件的色彩皆已褪去，但基本上都是11世纪末—12世纪的作品。其中的降魔印释迦牟尼佛是当时最为流行的雕塑题材之一，其造型风格反映出11世纪前后东印度波罗和卫藏艺术，特别是早期噶当派佛菩萨造像具有的特点，其间融入了些许的中亚西域风格成分：佛像的躯干挺立，胸臂健硕而宽大，腰部纤细而较长，具有一种实密的内在质感。

托林寺造像中有较多的佛菩萨头像，其中大部都有残损，上方顶髻脱落，人物眉眼细长，眉毛向下与鼻梁塑为一体，鼻梁挺直，鼻翼清晰；眼球略向外凸出，用墨线勾勒眼线，上眼睑中央凹下；面部原有彩绘。与古格彩塑相比，托林寺彩塑没有高扬的弓形眉毛和洋溢着的幽默喜悦表情，呈安详娴静之态，可以确认它们不是同一个时期的作品。托林寺头像形容俊美，眉眼扬开，但口、鼻、眼的位置比较紧凑，双眼没有刻意拉长从而留出瞳仁，眼睑的塑造极富肌肉感，从人物似乎若即若离的眼神中，观者可以感受到佛菩萨悲悯众生的切切之情。虽然泥塑的油彩脱落，表面皴裂，但塑像给人的感觉似乎还是触手可及的年轻的肌肤。

托林寺的菩萨双足残件与托林寺佛塔残损龛室，是托林寺彩塑中保存部分原绘色彩的遗物（彩图2-1-1　西藏阿里托林寺早期彩塑与壁画），虽然现在的色彩可能经过了后世的重绘，但仍然弥足珍贵。我们从中可以看到整个龛室的形制和残存的部分壁画，尤其是龛室下方两侧的供养人像，龛室凿为长方形，由头光和身光塑成边框，边框由串珠、小团花和黄色火焰构成。壁画的风格与拉达克阿尔奇寺松载殿等的壁画风格几乎完全相同，表明两者是同一时代的作品。壁画人物圆形的面庞带有很强的线描造型特征，躯干很长，光洁有力，双肩丰腴隆起，四肢柔顺而有造型感，与彩塑人物的造型特征相呼应。这些柔顺圆润

⑤图片参看宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年版，所附早期黑白照片图32。

的肢体反映了后弘初期西藏艺术人像造型的一种趋向，由早期的朴实无华向奢华夸张发展，但人物姿态更加轻松优美，强调肢体的肌肉感，形体比例仍然合度，只是手和脚显得更为细小。托林寺彩塑残件人物着彩不是单纯的平涂，而是根据人体的结构用明暗手法造型，如膝盖周围的暗色，这种处理方法给人物肢体创造出一种内在光源印象，使彩塑更加具有生气。衣饰图案的细密繁缛与人物躯体的光润简洁，形成鲜明的对比。

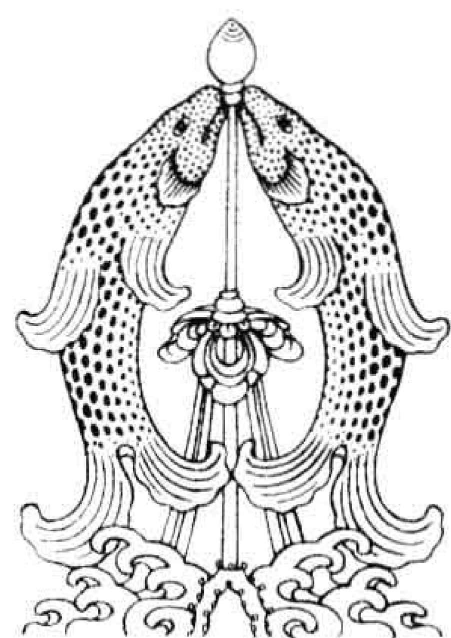
佛教造像中一些不涉及造像仪轨的附属作品，例如供养人、画面的背景装饰等等，更能体现艺术家的创造力，因为这些附属题材没有严格的造像尺度，从而给艺术家留下了无限的想象空间。托林寺迦萨殿残存的力士与狮子造像，正体现了这一特点。力士造像将四肢概括为符合力学结构的工字形，肢体粗短而有力；伏狮的塑造极具创造性，艺术家夸张地加大了狮头和前胸的比例，使得狮子在这里承载的重量悉数落到狮子前胸及柱子般的前腿上，纤细柔软的腰肢和滚圆的臀部强化了狮子作为动物的特点，并分散传导了狮身前部的外力，作为转移重力的一个支点；狮子翘起的活泼淘气的尾巴，使得这个庞然大物具有了灵性和生气。西藏艺术中现存最早的狮子造像是藏王墓上的狮子，托林寺的狮子也有助于对狮子造像演变的分析。

古格故城与托林寺同属藏区西部扎达县，前者虽为古格王国遗址，但古格王益西沃是以托林寺为中心向整个阿里扩展的。益西沃派遣年轻藏人赴克什米尔出家为僧，邀请阿底峡入藏。学成返藏的弟子历经长途跋涉于968年回到古格，这一年被看作是藏地佛教复兴的开始。其中一位是仁钦桑布(958—1055)，他是著名的大译师，也是阿里地区十五座寺院的倡建者，包括托林寺和拉达克的塔波寺。所以，现存托林寺的作品比古格遗址寺院的彩塑年代略早，风格也略有区别。例如古格白殿的释迦牟尼泥塑镏金彩绘，虽然着意塑造人物胸臂，但缺乏内聚的力量感，原因是过分拉长的腰腹销蚀了着力的支点。古格白殿的四臂菩萨造像(彩图2-1-2　*西藏阿里古格白殿菩萨*)则更加突出了古格菩萨彩塑刻意拉长的腰腹。这种造像风格最初见于卫藏12世纪前后带有波罗风格的绘画，但前者强调健壮的胸臂，腰肢虽细但不失比例；古格雕塑虽然也表现胸臂。但过分拉长的腰肢造成了一种纤弱感。菩萨的弓形眉毛高高扬起，与俯视的双眼拉开相当的距离，鼻子较小，嘴角向上翘起，五官特征形成古格菩萨造像特有的略带有幽默感的欢乐表情。古格12—16世纪前后的壁画有相当显著的风格特征，如浓郁的矿物暖色调，后期作品细密的小方框构图与主尊形成的繁简和空间反差，对比色平涂形成的装饰风格等等。

11—12世纪前后卫藏寺院的雕塑透露出强烈的中亚与西域敦煌佛教艺术风格的影响，是吐蕃佛教复兴时期汉藏艺术交流的作品存证。

第二节

敦煌遗韵：扎塘寺壁画



一、扎塘寺及其壁画

与其他早期卫藏寺院一样，扎塘寺（彩图 2－2－1 扎塘寺外景）在整个西藏艺术史上占有非常重要的地位。扎塘寺①，藏文名称为 grwa-thang dgon-pa，位于扎囊县政府所在地，离桑耶渡口不远。寺院原有的转经回廊和庭院建筑俱已不存，只有两层大经堂。其中，一楼为集会大殿，殿中立有二十根立柱，四壁尚保留有部分创作年代晚近的萨迦派壁画。集会大殿后部建有一道高大的殿门，由此可以进入内殿佛殿，佛殿内留存扎巴·翁协巴时创作的作品。殿内原先塑有雕像，主尊释迦牟尼佛位于西壁，雕塑尽管现已不存，但饰有六拏具的大型泥塑身光和背光仍然留存至今；从南北二壁残存泥塑背光来看，原先在此处还分别塑有四尊胁侍菩萨；殿门入口两侧残存的火焰纹背光表明，两侧原塑有护法神。

扎塘寺始建于后弘初期，即 1081 年，建成于 1093 年。建寺者是扎囊十三贤人之一的扎巴·翁协巴（grwa-pa mngon-shes-pa），别名喜饶杰瓦·旺秋巴，1012 年生于前藏夭如扎地方，幼时入桑耶寺学经，从鲁梅弟子亚虚杰瓦沃出家，法名旺秋巴，因生于“扎”地，故名扎巴；因通晓翁巴之学，故称翁协。卒于 1090 年，享年七十九岁。② 至 13 世纪中叶，萨迦王朝统治整个西藏，萨迦派寺院的势力也随之扩大，扎塘寺亦在此时改属萨迦派，寺主是雅隆·扎西曲德，寺内萨迦风格的壁画即出于此寺改属萨迦派以后。18 世纪初年，蒙古准噶尔部对扎塘寺破坏较大，20 世纪 30 年代热振摄政时（1933—1941），对扎塘寺进行了较全面的维修。

扎塘寺最重要的遗存是佛殿内的壁画。壁画根据画面的题材、内容和风格可以分为两期。

第一期壁画，面积占佛殿内所有壁画的百分之九十，位于佛殿内南、北、西三面墙壁，主要描绘释迦牟尼佛、眷属菩萨及其从众、礼佛弟子（彩图 2－2－2 扎塘寺壁画《说法图》）。释迦牟尼佛居中，左右为礼佛的菩萨、僧众和俗人，呈半圆形构图。主尊像已剥落的壁画共有两铺，位置为上下构图。下面的壁画呈垂直构图，画幅较大，而上面的壁画则呈圆形构图，画幅相对较小。侧壁的壁画由于雨水的长期浸蚀而变得斑驳陆离，但画面仍依稀可辨，表现题材与西壁主尊雕塑背部的壁画相同，为胁侍人物环绕释迦牟尼佛壁画。释迦牟尼像高约 1 米，菩萨眷属像一般高约 0.5—0.7 米。人物像间以花草为饰，整个墙壁没有空白之处，满饰壁画。③

①国内外学者对扎塘寺及其壁画的研究，主要见于西藏自治区文物管理委员会编《扎囊县文物志》（1986 年内部出版）对扎塘寺的全面描绘；威他利《卫藏早期寺院》之“从耶玛尔到扎塘”一章；此外尚有汉斯先生的两篇专文：Michael Henss，“The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa，” in Singer，Jane Casey & Denwood，Philip ed.，*TIBETAN ART: Towards a definition of style*，London，1997，pp. 160－169；Michael Henss，“An Unique Treasure of Early Tibetan Art：The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa，” *Orientations*，XXV/6（1994），pp. 48－53.

②《青史》记扎巴·翁协巴事迹较详：“（扎巴·翁协巴）于壬子年（宋真宗大中祥符五年，公元 1012 年）诞生，他和至尊玛尔巴是同年生人。此师少年时曾为欧区人牧羊五年，生起觉悟而在亚虚师座前出家，起名喜饶杰瓦，在师前听受毗捺耶约一年时间，此后在伯父香敦却坝座前听受他所知道的诸法。从伯父前刚一求得《夏温修法》，即获见本尊。此外对于一切法都略作听受即能知道而成为殊胜的通达贤哲。他从‘耶’开始至‘约’区方面修建了很多寺庙。伯父逝世后，他不乐意在山谷寺庙中住持寺座，而和‘纳’地旅店的女店主同居，修筑新房，讲说许多‘密续经释’，并建造上乐金刚像如喜金刚像十万尊。从那里出现雅隆地方的弟子，并汇集了许多求学‘密续经释’的学者。有一弟子迎请他到雅隆地方，他生起了大福泽，以此获得格西扎巴的名称。中间有一段时间他和当巴桑杰及班智达、达瓦贡布二师会面，在当巴师座前供上许多黄金，当巴虽未接受，但仍将息解派九种明灯法门传授给他；达瓦贡布也将《六支瑜伽教授》传赐与他，他依教授精修而获证大智。……他年届七十岁时岁次辛酉（公元 1081 年）为扎塘寺奠基，直到他年届七十九岁时被一弟子用筷穿其心而圆寂时，寺庙大体完成；剩下一些须作的工程，则由其侄郡协和郡楚二人于癸酉（1093 年）以前的三年中全部完成，建寺总的时间计约十三年。”实际上扎巴·翁协巴原为噶当派僧人，后得当巴桑杰传授息解法门，遂自成一派称为扎巴派。参看郭和卿译迅鲁伯《青史》，西藏人民出版社，1985，第 63—65 页；《青史》，藏文本，四川民族出版社，1984 年，上册第 124—127 页。

③《扎囊县文物志》“扎塘寺”条，第 68—87 页。

第二期壁画，位于南北两壁的最东端，每铺自上而下各有三尊无量寿佛像，像高约1米，有椭圆形头背光。头戴五佛宝冠，袒裸上身，下着长裙；有耳环、耳坠、项链、璎珞、手镯、臂钏、脚钏、帔帛为饰，结跏趺坐于仰莲座上。手印有施与印、禅定印、论辩印、触地印四种。这些壁画与第一期壁画在风格上差别较大，显然为后期所绘，具有浓郁的萨迦派风格。

扎塘寺佛殿的壁画，除了东头一小部分第二期作品外，其余壁画都是寺院初建时期的作品，即1081—1093年之间的作品，也就是11世纪末的作品。藏文史籍如《青史》、《土观宗教源流》等对扎塘寺创建者扎巴·翁协巴的事迹有明确的记载，所以该寺的始建年代没有问题。引起我们重视的是，扎塘寺最初的建筑样式与桑耶寺有相同之处，皆为密教的曼荼罗，扎巴·翁协巴本人就是一位伏藏师，并对上乐金刚有所专修。13世纪时扎塘寺改属萨迦派，但这只是形式上的改制，没有记载表明当时对扎塘寺进行了大规模的维修，寺主名雅隆·扎西曲德(yar-klung bkra-shis chos-ldan)，从名字看，就知道他是来自雅隆地方的当地人，而不是来自后藏萨迦等地。可见所谓的改属萨迦派只是形式，不至于对寺院壁画进行大规模的改造。扎塘寺的最大一次重修是在热振时期，那已经是1933年前后了。所以，扎塘寺壁画创作于11世纪，是没有疑问的。④

扎塘寺壁画从构图分析，其胁侍人物环绕主尊佛陀的构图，与吐蕃统治敦煌时期的敦煌壁画和绢画中佛与弟子，以及第465窟窟顶四披五方如来及其眷属的构图大致相同。这种构图有一个突出的特点，就是易于安置人物，且处理得也十分自由。由于作品题材对胁侍人物的造像没有严格的仪轨要求，艺术家得以有一定的空间发挥他们的艺术创造力。与敦煌莫高窟第148窟的"释迦牟尼佛涅槃变"的举哀弟子表现手法极为相似，扎塘寺壁画的人物造型也打破了传统的限制，对胁侍人物的描绘不仅仅停留在形貌的表现上，更重要的是想通过形貌的刻画来揭示人物的心理，从而营造出一种虔诚的宗教氛围。遗憾的是，此后的西藏寺院壁画没有继承这一源远流长的绘画传承之精髓，而是更加趋于程式化。

在绘画技法上，扎塘寺壁画的凹凸晕染法非常引人注目，这一技法在拉达克地区11世纪前后建立的藏传寺院壁画中同样出现，如塔波寺和阿尔奇寺的壁画。只是我们以为，两地寺院的晕染技法遵循着不同的造像传承：扎塘寺壁画随线赋形，凹凸晕染法主要施于人物面部和衣褶，没有藏区西部作品人物肢体以凹凸法形成的点光源色斑，重视用线，虽然壁画中人物的衣饰非常绚烂，色彩对比强烈，但整个作品给人的感觉庄严肃穆；拉达克早期藏传寺院的壁画凹凸晕染法突出的光源色斑，形成作品由内而外的类似印象派作品的闪烁感，如阿尔奇寺松载殿的佛母像，让我们感受到内在活力的涌动。动静对比，说明两地壁画遵奉不同的美学传统。扎塘寺壁画受到了敦煌艺术为代表的汉地绘画美学意蕴的影响，阿尔奇寺绘画传达了克什米尔的风格，而两地作品都不同程度地采纳了东印度波罗艺术的样式，尤以藏区西部的作品为甚。以上技法，在扎塘寺以后期的西藏波罗艺术中逐渐消失。

从人物造型特征分析，扎塘寺壁画中人物描绘形成了自己突出的特征。释迦牟尼佛造像继承了耶玛尔寺说法释迦牟尼泥塑造像的某些风格，如衣饰的处理手法，袈裟细密的直立线条和团花图案透露出扎塘寺壁画与耶玛尔寺、姜普寺壁画之间的联系，⑤但人物形体没有上述寺院泥塑作品壮硕宽阔的臂膀，面容更具敦煌汉地风格的特征。扎塘寺呈七分面的眷属菩萨鼻子的造型与众不同，鼻梁由眉内梢直线绘下，两侧加以晕染，显得异常坚挺，鼻翼棱角突出。嘴部较小，嘴角、下唇施以阴影，凸显形体特征(彩图2-2-3　扎塘寺壁画眷属菩萨)；胁侍俗人弟子的面部特征与菩萨略有差异，更具写实感。所有人物的面部下颌较小，腮部圆润，整个面庞呈方形。菩萨头冠的样式也是扎塘寺壁画引人注目的特点，它保留了波罗艺术中早期的楔状头饰，同时继承了吐蕃时期的赞普冠帽的样式。⑥ 虽然扎塘寺菩萨头冠上没有安放无量寿佛像，但与吐蕃王朝时期松赞干布和其他赞普所戴头饰的样式大致相同。这种头饰的出现在西藏绘画史上

④在11—12世纪西藏绘画作品大量面市以前，扎塘寺壁画的存在及其断代问题经常引起艺术史家和考古学者的困惑。假如确定扎塘寺壁画是11世纪初年的作品，其时萨迦派与中原政权还没有联系，这一时期包括扎塘寺在内的西藏绘画中出现汉地绘画风格成分，例如扎塘寺壁画释迦牟尼像莲座花茎，白色的狮子，尤其是下面的盛装汉地妇女像等等，都表明这些作品受到极强的于阗敦煌风格的影响，它与同一时期在卫藏流行的严格意义上的波罗作品风格有所不同。同时，人们对后弘初年下路传法过程中河湟一带的佛教美术对西藏艺术的影响缺乏应有的认识，导致很多11世纪的作品被认定为13甚至14世纪以后的作品，使之与萨迦派发生联系，为壁画中出现的汉地风格找到出处。这种观点我们在宿白先生有关扎塘寺断代的论述中可以看到。

⑤图版参看 Robert Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, London, 1990 相关章节插图。

⑥这种头饰最早源于松赞干布，如布达拉宫法王洞松赞干布雕塑和大昭寺松赞干布塑像，根顿群培《白史》(法尊法师译，西北民族学院油印本，第10—11页)云：后世法王每"遇新年等节令，则其所着衣物，谓是往昔之服饰，戴称做'赞夏'(btsan-zhav)之红帽，其顶细长，上角有一阿弥陀像，用红绢缠缚，绢端前面交错"。

具有划时代的意义。由此可以看出，在11世纪，西藏艺术已经有了自己的绘画传统，已经将吐蕃时期的艺术成分融入由域外引进的艺术样式中，进而表明前弘期艺术与后弘期艺术之间存在的承继关系。由于扎塘寺有比较明确的建寺年代，该寺壁画出现的各种头饰可以作为一种断代的标志。

扎塘寺壁画人物包括菩萨，衣饰均为带有"翻领"的及地长衫，这种服饰与东印度波罗艺术中的人物服饰完全不同，看不出任何波罗艺术影响的痕迹，但与耶玛尔寺的人物服饰有相似之处。这一时期的其他寺院，如姜普寺、聂萨寺的泥塑作品中也有与此相同的长袍，其随意、流畅的装饰风格耐人寻味。其中部分长衫饰有团花纹样，团花的构图简括而富有创造力，同衣边纹样繁密的锦缎花纹相得益彰。事实上，扎塘寺"翻领"样式的服饰与此期绘画中出现的于阗敦煌汉地风格相适应，我们在敦煌莫高窟第231窟、360窟，敦煌绢画Ch 00350的"吐蕃赞普并侍从"，莫高窟第159窟的"吐蕃赞普"，第359窟的吐蕃男供养人像中都能看到这种服饰，只是吐蕃赞普的及地长衫皆为白色，没有团花图案。若加以细分，扎塘寺壁画的服饰可以分为两种不同的风格成分：胁侍人物中的俗人弟子（彩图2-2-4 扎塘寺壁画汉装供养人）的着装，与唐五代汉地绘画的男子俗人装并无二致；菩萨及供养人的衣饰来源比较复杂，可以确认的是，这种服饰无疑受到西域佛教绘画的强烈影响，其渊源长达几个世纪。最早的例证如克孜尔石窟第205窟，主室前壁门左侧的供养人像可见这种"翻领"样式，此后如9世纪柏孜克里特石窟回鹘公主像服饰、高昌景教寺持花供养人壁画。⑦ 西域绘画中这种服饰似乎最初流行于西部藏区，我们在阿里扎达县东嘎石窟壁画中也能看到与扎塘寺壁画类似的服饰。⑧ 西夏中期壁画中也有这种"翻领"服饰，如莫高窟第409窟东壁门北女供养人像。

扎塘寺人物的头光较大，呈长椭圆形，头光的形式与东印度波罗样式的头光毫无相似之处，主要有绿色和红色的色道组成，但也用黄色，甚至用黑色勾勒头光边框。释迦牟尼像莲座下方花茎两侧出人意料地绘有狮子。狮子身体通白，鬃毛绿色，嘴的根部呈方形，尖状下颏，这种狮子造型最早见于安西榆林窟第25窟大日如来法座，同时出现在大昭寺壁画五方如来莲座下方、藏王墓墓前石雕，后来在藏族艺术中广为流行。⑨ 每铺画面场景之间的空白处，都精心绘有繁复的几何形花纹作为不同画面之间的分割线，这种花卉几何分割线仅见于扎塘寺壁画。从壁画色彩来看，扎塘寺壁画中的用色与波罗艺术中的用色特点大相径庭，除去画面人物的肤色和袈裟的深红色外，整个画面背景几乎都处在不同影调的石绿色当中，而这种石绿色正是同时期敦煌绘画喜用的色彩。

人物衣饰上的团花图案在波斯、粟特、东北印度和古代西域、吐蕃以及与之毗邻的汉地都广为流行。汉地绘画中出现排列整齐的外绕圆晕的团花图案，时代不早于公元9、10世纪之际。例如，服饰上出现中型圆晕团花图案，约始于中唐后期，例如传周昉所绘《挥扇仕女图》和《簪花仕女图》。小型圆晕团花图案出现于晚唐五代，如出自敦煌莫高窟、现藏大英博物馆的《引路菩萨》和传顾闳中绘《韩熙载夜宴图》，其盛行似已迟至12世纪。⑩ 在唐代画家阎立本创作的《步辇图》绘画中，松赞干布派往唐朝的使臣禄东赞身着的就是这种团花式样的长袍。⑪ 这种源自波斯的团花式长衫，在吐蕃时期似乎是僧人和高级官员的装束。藏传绘画中的团花图案的早期例证见于与耶玛尔寺同时的姜普寺雕塑中俗人官员的服饰，大日如来佛及其胁侍⑫的东印度波罗风格衣饰及饰带团花图案。这些雕塑的风格与耶玛尔寺和聂萨寺的雕塑风格几乎完全相同。尽管在佛冠和珠宝饰物的表现上略有变化，但整个构思仍然相同。团花图案还见于拉达克阿尔奇寺集会殿著名的"王室宴饮图"，在克什米尔释迦牟尼佛青铜雕塑的坐垫上也有这种图案的纹样。⑬

总而言之，扎塘寺绘画反映了11世纪前弘期艺术向后弘期艺术发展演变的过程，如同当时逐渐形成的藏传佛教，扎塘寺所代表的风格可以看作是一种西藏艺术的流派。它主要包含两种

⑦Mario Bussagli, *Central Asian Painting-From Afghanistan to Sinkiang*, Switzerland, 1979, pp. 107, 112.

⑧彭措朗杰编《中国西藏阿里东嘎壁画》，中国大百科全书出版社，1998年1月，第57页图版。本节作者认为，东嘎壁画与拉达克斯匹第塔波壁画属于同一个时期的作品，大约创作于10世纪末至11世纪初。

⑨我们通过对扎塘寺西壁南侧上部壁画与大昭寺五方如来壁画的比较，可以确认扎塘寺壁画莲座下方绘绿鬃白玉狮的处理手法得自大昭寺；这个细节也有助于确认大昭寺的断代。

⑩宿白《藏传佛教寺院考古》，第67—71页。

⑪参见海瑟·噶尔美《早期汉藏艺术》第21页中引用的根顿群培著作《白史》。据该著，古代的吐蕃赞普以穿戴大食服饰为时尚。

⑫参见图齐《印度—西藏》(1932—1941年版)第4卷第3部分，插图25—30。

⑬这件青铜雕塑现为罗顿·西蒙基金会藏品。参见巴勒《克什米尔青铜雕塑》，1975年，图版22a-b。

主要风格、两种次风格。其一是吐蕃艺术遗韵。例如壁画中独具特色的菩萨头饰、莲座下方出现的白玉绿鬃狮子以及供养人服饰的某些成分，⑭需要强调的是，这里所指的吐蕃艺术实际上已经包括了融入其中的早期东印度波罗风格。其二是汉地艺术成分。同样，此处的汉地艺术成分并不是威他利所指的所谓"西夏风格"，也是远在前弘期就已经传入吐蕃的汉地艺术风格影响的继续，不过汉地艺术进入吐蕃很大一部分是通过于阗敦煌一带进入吐蕃腹地，其间糅合了很多汉地西域，即所谓中亚的造型特征，藏人接受这种风格有一部分是作为"于阗样式"(li-lugs)而继承的。所以，西藏绘画中的于阗风格，实际上是汉地绘画的一种变体。我们以为这是确定无疑的。例如释迦牟尼像狮子下方立有四位供养人像，上方的两位具有典型的西域人容貌，嵌有珠宝的头饰包有绿色的缠头，身穿前襟呈"翻领"的西域服饰；下方的两位供养人(具体身份仍有待研究)具有雍容的汉人面庞，褒衣博带，长袖及地，服饰样式与服饰画法都是汉地风格。⑮ 这两位女像的服饰使人想起敦煌唐或五代时期的绘画。⑯

二、扎塘寺壁画的风格渊源

扎塘寺壁画创作于11世纪，就整体而言，作品的创作年代略早于我们第三章即将集中讨论的西夏藏传风格绘画作品。因为扎塘寺壁画与艾旺寺、姜普寺等卫藏早期寺院作为敦煌艺术的余脉，与汉藏艺术交流、与12世纪以后兴起的西夏藏传艺术有密切的关系，我们在本节末尾对此略加讨论，为第三章的深入分析奠定基础。意大利学者威他利在分析了卫藏早期寺院的壁画和雕塑作品后认为，卫藏前弘期早期寺院出现的域外因素是"西夏"(Tangut)风格，这种风格在这一时期寺院壁画的最后杰作——扎塘寺壁画中得到了突出的体现。⑰ 作者用了一些篇幅为西夏艺术对卫藏早期寺院艺术的影响寻找文献根据，认为这种影响是后弘初期下路弘法的结果之一。⑱

威他利的观点有其合理的一面，但是他所说的西夏—波罗风格却是一个非常模糊的概念。不容否认，朗达玛灭法以后，以鲁梅为首的前往安多河湟一带学法的僧人在返回卫藏时，不仅将遗留边地的佛法携至卫藏，很可能也将当地的佛教艺术传入吐蕃。问题是他们带回吐蕃的艺术样式是否可以归结为西夏艺术或党项人的艺术则大可商榷。鲁梅等人由安多返回卫藏是在975年前后，⑲西夏建国于1038年，所以，威他利所说的Tangut不可能指元昊建国以后的西夏，只能是早期的党项。此时，夏州党项政权已经归属宋朝，其首领拓跋氏又被赐姓赵，除了地名遗存外，唐时所赐李姓已弃置不用。假如"西夏艺术"确为鲁梅等众弟子由西夏故地携入，这种风格被称为li-lugs的可能性很小。最为重要的一点是，我们无法界定这一时期的党项艺术的具体形态和风格样式，因为现在我们看到的西夏艺术几乎都是西夏建国以后的作品，其作品的年代，最早的就是敦煌莫高窟西夏改建的前代洞窟，有明确纪年的是莫高窟第65窟，有大安十一年(1084)题记。⑳ 我们概括西夏艺术的特点，目前只能从莫高窟早中期西夏洞窟壁画中归纳。然而，这些改建洞窟壁画的年代大都晚于卫藏早期寺院壁画，所以两者之间不存在可比性。即使上述壁画与卫藏寺院壁画有母题、风格的类似，这种相似与西夏或党项人没有关系，是汉地敦煌艺术与吐蕃艺术之间的关系，因为党项人占据西夏是在1036年。除此之外，我们无法认定也无法想象在鲁梅返藏的10世纪末的"西夏艺术"会是如何的情景。因此li-lugs理解为狭义的西夏艺术是不恰当的。

对于耶玛尔寺、扎塘寺壁画和雕塑所见域外风格成分，我们在分析扎塘寺壁画时将之归结为两种主要风格和两种次风格成分的融合。假如完全将这些作品遵从耶玛尔寺的题记而认为li-lugs就是于阗风格，并与吐蕃时期于阗艺术家前往吐蕃的史实联系起来，这样我们又忽视了早期卫藏寺院中出现的绘画和雕塑，虽然受到了来自西域敦煌汉地风格的影响，但这些作品中东

⑭图版参看金维诺主编《中国壁画全集·藏传寺院3》，图版21、38。

⑮图版参看金维诺主编《中国壁画全集·藏传寺院3》，图版27。

⑯扎塘寺女像和敦煌壁画可以比较的图版见段文杰、史苇湘编《敦煌壁画》，上海、布鲁塞尔，1989年版，图版166—167。

⑰参看Robert Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, pp. 37-59.

⑱威他利认为，当978年鲁梅和其他卫藏传法诸人返回西藏中部地区重新传法时，他们很可能将东北地区和西夏极为流行的佛教思想带回了西藏中部地区。因此，这一地区的艺术也沿此路径影响到了中部地区。早期卫藏寺院所受的影响即是所谓西夏—波罗艺术。Robert Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, pp. 56-59.

⑲这里采用王森先生的说法，参看《西藏佛教发展史略》第26页。

⑳关于西夏洞窟的分期，参看刘玉权《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》，《敦煌研究文集》1982年第3集；刘玉权《关于沙州回鹘洞窟的划分》，《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第1—29页；刘玉权《敦煌西夏洞窟分期再议》，《敦煌研究》1990年第3期，第1—4页。

印度波罗风格仍然占有突出地位，例如扎塘寺壁画中波罗样式的菩萨头饰和作为画面分割框的卷花图案。这种“于阗风格”是作为一种次风格出现的，之所以被特意提出，是因为当时的艺术家已经将与吐蕃艺术水乳交融的汉地风格和东印度波罗风格看作是本土艺术的一部分。

扎塘寺壁画与黑水城等西夏绘画发生联系有两个方面的历史渊源，影响吐蕃前弘期与后弘初期以敦煌为代表的汉地艺术同样孕育了西夏艺术的产生，促进了西夏艺术的成长，或者说居于丝路一线的党项人本身也是广义的敦煌汉地艺术的创造者。这种风格的艺术延伸到西夏艺术中，从而使得后期的西夏艺术与早期的卫藏绘画中于阗敦煌风格的人物造型特征的一些母题具有相似性。其次，吐蕃和党项人近几个世纪的相互交流与融合，尤其是吐蕃佛教在党项与西夏的传播将吸纳东印度波罗艺术的卫藏绘画传播到西夏。扎塘寺壁画绘于 1081 年，黑水城唐卡大部分创作于 12 世纪末，前者比后者几乎要早近一个世纪。所以，我们在黑水城唐卡作品中几乎找不到与扎塘寺壁画完全对应的内容，然而在创作年代较早的西夏雕版刻印的藏传风格佛经插图中，与扎塘寺壁画的相似之处则比较明显。

西夏唐卡中出现的僧人上师像在一定程度上，摆脱了藏传绘画自 11 世纪阿尔奇寺仁钦桑布造像为代表的上师图像的套路而更趋写实，并形成了西夏绘画一个突出的特点。我们前面谈到，西夏上师像或者僧人像大多描绘成秃顶连鬓胡子的人物形象，这种图像与藏传绘画上师像凹形发际线或“板寸”式的发式截然不同。西夏上师像的秃顶上师与西夏当地的“秃发”或“髡发”习俗无关，那么它的造像渊源在哪里呢，这种图像是否完全是西夏人自己的创造？扎塘寺的礼佛弟子像为西夏上师像的形成提供了某种风格传承的可能性。例如扎塘寺西壁北侧上部壁画出现的佛弟子有很多都是发际线位于头顶，生有连鬓胡子的形象，这些图像与壁画中同时出现的菩萨像的描绘方法不同，更具有写实特征，人物的鼻梁线不是直线绘下，而是根据面部表情对肌肉影响的变化而起伏有致。眉眼的描绘，尤其是眼睛没有处理成“菩萨眼”，即上眼睑的中央呈波浪状凹下，眼睛狭而细长。扎塘寺的佛弟子像，我们在敦煌莫高窟第 148 窟“涅槃变”的举哀弟子中几乎可以找到对应，[21]作品都是强调通过不同面部特征的刻画来表现人物丰富的内心世界。黑水城唐卡的类似造像，见于《十一面八臂观音》主尊上方两侧出现的大迦叶和从弟阿难像。然而，西夏绘画中出现的上师图像，部分失去了扎塘寺壁画佛弟子像具有的所谓“西域容貌”。[22]

与扎塘寺壁画佛弟子造像和敦煌壁画联系的情景相仿，该寺壁画与莫高窟第 465 窟壁画菩萨造像的风格，与吐蕃统治敦煌时期的壁画中的菩萨造像也有很多相似之处。现今藏于伦敦大英博物馆和巴黎吉美博物馆的敦煌时期的绢画中，也能发现很多与扎塘寺壁画人物风格几近一致的作品。例如我们多次提及的大英博物馆藏吐蕃时期的《药师净土变》(836)。药师佛两侧的胁侍菩萨的造型风格，在扎塘寺西壁北侧下方的两位胁侍菩萨中可窥其端倪，同样的菩萨样式见于第 465 窟窟顶四披四方如来莲座前的两位菩萨。[23] 这种菩萨样式同样见于西夏雕版印画和多幅黑水城唐卡，例如《圣观自在大悲心总持功能依经录》和德里博物馆藏《大孔雀佛母》经文雕版插图、《金刚座触地印释迦牟尼佛》、《释迦牟尼说法图》、《十一面八臂观音》和《阿弥陀佛净土变》等。[24]

由于有较为明确的年代，因而扎塘寺壁画中波罗样式的菩萨头饰可以作为我们分析这种头饰发展演变的参照。在此，我们将西夏藏传绘画中波罗样式的头饰，按照大致的年代顺序描述如下：

早期波罗样式的头冠有两种风格。一种见于敦煌吐蕃壁画、绢画中的胁侍菩萨，典型例证如榆林窟第 25 窟《八大菩萨曼荼罗经变》中大日如来和八大菩萨的头冠，吐蕃绢画《金刚手菩萨》、《大日如来曼荼罗图》和《药师净土变》中出现的胁侍菩萨所戴头冠。这种头冠只有一层，没有明显的束发冠带，不规则菱形

[21]莫高窟第 158 窟“涅槃变”同样出现了各族举哀弟子图像，其中就有吐蕃赞普，戴着桶状头饰，壁画左上方有藏文题记 bod-btsan-po。所以扎塘寺壁画与敦煌作品的关系是毋庸置疑的。

[22]汉斯将扎塘寺壁画中的罗汉像的容貌称为“汉地中亚容貌”(Chinese-Central Asian physiognomies)，壁画中罗汉像的用色也有其特色。认为这些作品可以和丝路沿线寺院的壁画相互比较，如柏兹克里特石窟的壁画，这些寺院的壁画年代在 9—10 世纪。扎塘寺壁画中发现的很多花卉母题的图案与设计具有明显的中亚特征，相似的母题在 10—11 世纪的敦煌壁画中也可以找到大量的例证。这些敦煌作品在绘画涉及的历史背景与其反映的艺术风格上与西藏(吐蕃)的联系从 9—13 世纪都见诸文献记载，例如敦煌莫高窟第 36 窟。在同时期的唐卡作品中也可以看到这种风格。此外，(公元 7 世纪大昭寺觉沃仁波且像前的)天顶及装饰，银器及近期在藏区发现的萨珊王朝的织物都是吐蕃时期(或西藏早期)发现不同中亚影响的例证，参看 Michael Henss, *The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa*, pp. 160-169。

[23]杨雄编著《敦煌石窟艺术·莫高窟第四六五窟(元)》，江苏美术出版社，1996，图版 1—10。

[24]图版参看本书第三章(上)第一节。

的冠花多为三个或五个，高而宽大，装饰繁复，发髻于头顶耸立。相似的例证见于拉达克塔波寺壁画的菩萨像的头冠，这些作品的创作年代是11世纪初年，扎塘寺壁画与之相比，冠花细小碎密。早期波罗样式的另一种风格的例证见于大昭寺壁画，如《五方如来》中大日如来的头饰。这种头饰为装饰简洁的一层冠，有明显的束发冠带，菱形冠花有三个，较为细小，分饰于冠带的中央和两侧。与敦煌、塔波寺所见早期头饰相比，第二种早期头冠样式在11—12世纪的藏传绘画中更为常见，典型例证如福特藏品中的《绿度母》、克罗诺斯藏品中的丝质《佛顶尊胜佛母像》，以及黑水城所见缂丝绿度母、《莲花手菩萨》、写有西夏文汉文金字榜题的《释迦牟尼佛说法图》残片等，作品的年代都在11—12世纪。后一种样式在11世纪前后波罗时期的雕塑和经卷插图中也经常看到[25]，其中东印度早期样式除去额上方的冠环外，头顶后方的头发不用任何装饰而向上束成(黑色)发髻，披向肩部的头发也较多。[26]

在印度波罗艺术传入吐蕃时期开始，藏族艺术家就一直试图将它与吐蕃自己的艺术风格结合起来，例如他们创造性地将赞普桶状头饰与波罗头冠样式结合起来，形成了一种新的头饰。这种头饰的早期例证，见于现今青海省玉树藏族自治州文成公主寺大日如来与八大菩萨彩塑头饰。玉树菩萨的单冠三花样式的头冠完全保留了吐蕃赞普的桶状高发髻，但是其冠花虽为波罗早期的三花样式，而花宽而高，与榆林窟第25窟及吐蕃敦煌绢画中的菩萨头冠更为相似。这种头冠样式在11世纪后期藏传绘画中得到了极大的发展，藏人艺术家有意识地将吐蕃艺术的成分融入波罗样式，这就是我们上面谈到的艺术家将吐蕃赞普阿弥陀佛桶状缠头的样式与波罗头饰结合在一起形成扎塘寺的壁画中与众不同的头饰风格。藏传绘画的这种头饰在卫藏地区仅见于扎塘寺壁画和夏鲁寺早期壁画(彩图2-2-5　夏鲁寺11—12世纪壁画)，是敦煌吐蕃时期壁画吐蕃赞普头饰的演化形式[27]，在布达拉宫法王洞、大昭寺以及江孜白居寺法王三尊像等的松赞干布塑像中也能看到这种头饰。[28] 我们在莫高窟第465窟壁画、黑水城出土的藏传艺术品中还没有发现与之完全相同的头冠样式。然而，扎塘寺壁画同样保留了11世纪很多的波罗头冠样式。此类头冠在这一时期的藏传绘画中极为多见，与波罗早期头冠样式交替在同一幅作品中出现。西夏藏传绘画中亦有很多这类头冠样式，表明这些作品之间存在着一定的渊源关系。扎塘寺壁画的头冠样式主要包括(1)吐蕃波罗样式。戴这种冠饰的菩萨都有垂于双肩的黑色长发，头冠有三个或五个菱形冠花，三花高冠为三层，第一层冠前有二花，冠中部有一花，冠中后部安置桶状发髻，与松赞干布冠帽一致。五花高冠亦为三层，第一层冠前有三花，第二层冠中部有二花，第三层冠后部仍是松赞干布冠帽样式。(2)波罗样式冠。这种头冠可以归纳为四种类型：第一种是三层三冠花头冠，第一层冠前有二花，第二层冠中部有一花，第三层冠后部有一扁状高沿，似朝官帽。第二种是三层五冠花头冠，第一层冠前有三花，第二层冠中部有二花，第三层冠后为黑色高发髻，样式与赞普头冠不同。第三种是三层五冠花头冠，前两层同上，第三层为花朵状，头光外圈为火焰纹。第四种为一层五冠花头冠，冠前有五花，丝缯束发成高髻，垂发披肩，高发髻前绘有一座小佛塔，头光外圈为繁缛的火焰纹。必须注意的是，藏传绘画波罗头冠的发展有三个阶段，吐蕃时期头冠的华美繁复与中期的简洁明快、后期的由精简走向雕饰。所以，中后期的头饰虽然层次重叠、冠花并列，但有它的规律性。扎塘寺壁画正好体现了这一点。

扎塘寺波罗样式的头冠在我们第三章即将集中讨论的黑水城唐卡和雕版印画中可以找到相似的例证，当然这也是11—12世纪藏传绘画共有的特征之一，从而说明它们之间内在的渊源关系。黑水城唐卡《文殊室利菩萨》残片(彩图2-2-6　黑水城文殊唐卡残片)的菩萨头冠为三层五冠花样式，德里博物馆藏《大孔雀佛母像》(图1　印度德里博物馆藏《大孔雀佛母像》雕版画)主尊头冠为多层多冠花样式，胁侍菩萨似为一层五冠花样式。黑水城出土的其他藏传风格雕版印画的菩萨头饰几乎都是单层三菱状冠花的早期样式。

---

[25]例如 Susan L. Huntington, *The Pāla-Sena Schools of Sculpture*, Leiden: E. J. Brill, 1984, pls. 217-220; W. Zwalf (ed.), *Buddhism: Art and Faith*, New York, 1985, pl. 81. 断代在1100年的东印度贝叶经插图，其上所绘菩萨都是如此头饰。

[26]Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, p. 34, fig. 16 and p. 42, fig. 20.

[27]如敦煌壁画《吐蕃赞普部从》中赞普及部从所戴头饰、敦煌第158窟和第159窟壁画中的赞普。

[28]这种吐蕃头饰或许代表了一种扎塘艺术家怀念吐蕃诸王的情绪，因为在11世纪后半叶的那一部分夏鲁寺的壁画中，一些俗人供养人也戴这种头饰。宿白先生也注意到这种头饰："此种高筒状冠饰，虽与敦煌莫高窟吐蕃占领时期壁画中绘出的吐蕃贵族供养像相似，但冠饰前所列之三角饰件却与后弘期藏传佛像、菩萨所习见(原注39：刘艺斯《西藏佛教艺术》图版32，《西藏唐卡》'贡唐喇嘛缂丝像'，第465窟)，值得注意的是在日喀则地区夏鲁寺大殿门楼底层壁画所绘此类供养人像的形象亦着有此高筒状冠饰者。"(宿白《藏传佛教寺院考古》，第67—71页)



图1
印度德里博物馆藏《大孔雀佛母像》雕版画

事实上，扎塘寺壁画与黑水城藏传绘画的最直接联系在于西夏佛经雕版印画与扎塘寺壁画几乎完全相似的构图方式，由这种联系可以看出扎塘寺壁画和我们第三章加以讨论的西夏藏传绘画之间确实存在着的渊源关系。这种渊源关系或许不是两者之间直接的施受，它们可能共同反映着唐五代以来流行于西域敦煌的一种构图方法。然而，西夏作品明显的卫藏波罗内容使我们无法将它们与藏传绘画分割开来，但它们与传统的波罗样式又有所不同。金维诺教授在分析扎塘寺壁画的构图时写道：

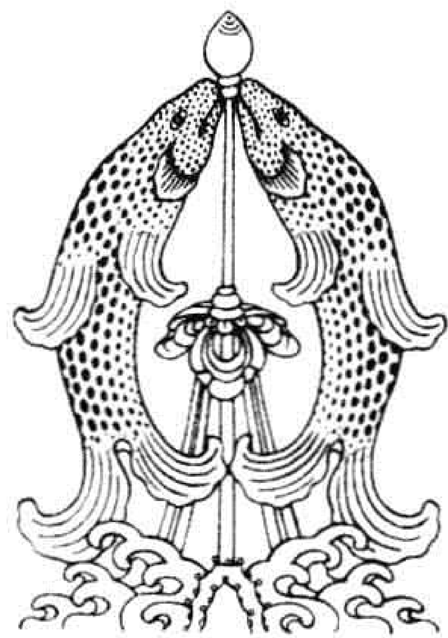
（扎塘寺）这八铺以佛说法为中心的佛传图，是晚唐五代时期流行的形式。在高昌以佛立像为中心，各附以相关人物；在此则以佛坐相为中心。佛传情节分别不明显，但人物刻画较精，特别是弟子像，通过不同的面形和须眉处理，人物富有个性和表情。色彩傅染取凸凹法，衣衫形制有藏区特色，是汲取中原粉本而又有所变革。这一时期西藏佛教壁画具有明显的中原影响，显然与多康地区传入的图像有密切关系。㉙

这就体现和说明：晚唐五代西域—敦煌构图由多康地区传入吐蕃，形成了扎塘寺壁画特异的风格；党项人和立国以后的西夏人将藏传绘画风格与这种风格糅合起来。西夏绘画的这种面貌，或许是导致威他利先生认为扎塘寺壁画受到西夏风格影响的原因之一。㉚

㉙金维诺主编《中国壁画全集·藏传寺院3》前言。
㉚参看 Robert Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, pp. 37-61.

第三节

“唐卡”的语源与唐卡的起源



现在我们所见到的唐卡作品，大部分是13世纪甚至是14世纪以后的作品，早期作品非常之少。这就使得12—13世纪前后的早期作品非常的珍贵，这些作品例证对于研究唐卡这种独特的艺术形式的起源与发展具有重要的意义。此外，传世的作品由于辗转流传，唐卡的原始装裱大都毁坏，现在所见到的早期作品，其装裱很多都是后人为保护唐卡画面而改装的，从这些装裱形式本身我们不能判定唐卡创作的大致年代。但唐卡的形成与演变是汉藏艺术交流的重要个案，本节就唐卡的起源及其形制进行讨论。

唐卡①，藏文标准正字作 thang-ga，也写作 thang-ka、thang-kha；《藏汉大辞典》将唐卡解释为：“卷轴画，画有图像的布或纸，可用轴卷成一束者。”(ri mo bris yod pavi ras sam shog bu bsgril nas dril chog pa rigs)。②《西藏唐卡》一书解释为“彩缎装裱而成的卷轴画”③。图齐解释唐卡是“能卷起者”④。巴勒的观点颇能代表西方艺术史家对唐卡起源的认识，他在《西藏绘画》中解释唐卡说：“西藏的宗教绘画共有三种，画在寺院庙宇墙上的壁画，书籍经卷的插图和唐卡。唐卡(thañ ka，thañ sku 或 sku thañ)是一种画在棉布上能够卷起的绘画，所以唐卡是卷起的图像或画卷。然而，唐卡是垂直定位的画卷而不是水平展开的汉人所用的长卷。此外，由于中国画通常用丝制成，唐卡的画布用棉布或亚麻。从这一点来说，西藏唐卡遵奉的是印度样式而非汉地模式；在印度的此类绘画称为 paṭa，总是画在棉布之上。”⑤在1990年出版的《洛杉矶郡立博物馆西藏藏品图录》时仍旧写道：“唐卡，藏语作 than-kha，than-

①有关唐卡及唐卡的研究，可以参看如下几个方面的文献，一是出自《甘珠尔》和《丹珠儿》的有关仪轨文献。当然这些仪轨对任何藏传佛教艺术种类都是适用的，如《图像藏》(梵文 *Citralakṣaṇa*，藏文为 *ri mo mtshan nyid*，收入北京版《丹珠儿》No. 5806，此经有1976年新德里出版的英文译本，名为《印度艺术的早期文献》[*An Early Documents of Indian Art*])。

其次，一些著名的高僧大德也撰有有关的造像仪轨文，特别应该提到的是珀东班钦·乔勒南杰(bo-dong-pan-chen phyogs-las-rnam-rgyal，1375—1451)和珠钦·白玛嘎保(vbrug-chen padma-dkar-po，1526—1592)，前者所著如收入其全集的《智者工巧——佛像、佛经、佛塔注疏略说》(*mkhas-pavi-vjug-pavi-bzo-rig-sku-gsung-thugs-kyi-rten-bshangs-tshul-bshed-pa*)；后者所著如《画像解说——见之获益》(*bris-skuvi-rnam-bshad-mthong-ba-don-ldan*)。久米旁(vju-mi-pham)、松巴堪布(sum-pa-mkhan-po)、察哈尔格西·洛桑楚臣(cha-har-dge-bshes-blo-bzang-tshul-khrims)也都撰有画像仪轨文。值得注意的是，德格木刻版的《本生如意藤——唐卡画传》(*skyes-rab-dpal-bsam-vkhri-shing-zhal-thang-gi-rtogs-brjod*)为司徒祖拉却吉朗瓦(si tu gtsug-lag-chos-kyi-snang-ba，1700—1774)撰。

第三，是著名唐卡画师所撰唐卡绘画仪轨、技法文献，如勉塘巴·顿珠嘉措(sman-thang-pa don-grub-rgya-mtsho)撰《造像尺度如意宝》(*sku gzugs kyi tshad kyi rab tu byed pa yid bzhin nor bu*)，该书的第四部分内容讲到唐卡的绘画方法。这类材料散见各处，颇难搜寻。扎雅·诺丹西绕(L. S. Dagyab)《西藏宗教艺术》书后附有325种研究西藏艺术的藏文文献出处可供查阅。

西方第一位研究藏传佛教造像的人是奥登堡，他首先研究的就是柯兹洛夫1907年在黑水城所获的唐卡。其次有俄国人罗列赫(George N. Roerich)1925年发表的《西藏绘画》(*Tibetan Painting*，Paris：Paul Genthner)。研究唐卡最为著名的还是意大利藏学家和艺术史学家图齐，他的一些观点至今仍被西方西藏艺术史研究者所遵循，其有关西藏艺术史的著作有1932年至1941年间陆续出版的《印度—西藏》(*Indo — Tibetica*，4 vols，Rome：Reale Academia dvItalia)和1949年出版的《西藏画卷》(*Tibetan Painted Scrolls*，3 vols，Rome：La Libreria dello stato)，对唐卡有专门的论述，尤其是后者第1卷第2部分《西藏唐卡的演变与特征》分为15小节对唐卡进行分析：(1)唐卡的形式和特征；(2)绘制唐卡的准备；(3)唐卡的起源；(4)西藏绘画的起源；(5)克什米尔的影响；(6)汉地和中亚的影响；(7)尼泊尔影响的持续，由政治因素而来的汉地影响；(8)西藏绘画的演变，尤其是后藏地区；(9)18世纪新的汉地影响；(10)色彩和线条的象征意义；(11)绘画就是祈神；(12)造像尺度；(13)构图；(14)唐卡的宗教仪式；(15)唐卡的分类。除此之外，美国俄亥俄大学教授亨廷顿1968年的博士论文《西藏绘画的风格与风格渊源》(*The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Paintings*，University of California，Los Angles，此书一直没有公开出版)以及亨廷顿与苏珊·亨廷顿合著的《菩提树叶》(Susan L. Huntington & John C. Huntington，*The Art of Pāla India [8th-12th centuries] and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*，Seattle and London，1990)等等，也分析了一些重要的唐卡作品。近年转向唐卡研究、现任德国汉堡大学艺术史系教授的大卫·杰克逊(David P. Jackson)1984年与简尼斯(Janice A. Jackson)合作出版了《西藏唐卡绘画的技法与材料》(*Tibetan Thangkha Painting: Method and Materials*，London：Serindia Publications，1984)，该书详尽地记录了唐卡绘画使用的画布、颜料、支架，画笔等绘画材料与整个绘画过程，杰克逊在1976年还出版了完全基于藏文文献分析的《西藏绘画史》(*A History of Tibetan Painting*，此书已由向红笳、谢继胜和熊文彬译为中文，由西藏人民出版社、明天出版社联合出版)。

西方馆藏唐卡的图录，比较重要的有巴勒《洛杉矶郡立博物馆藏品目录》(Pratapaditya Pal，*Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection*，Los Angles，1990，Expanded Edition)，其中有很多唐卡是图齐1930年代在西藏所获；莱因与瑟曼《智慧与慈悲：西藏神圣艺术》(M. M. Rhie & R. A. F. Thurman eds.，*Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*，exhibition catalogue，London，1991)；《变幻的世间：智慧与慈悲的西藏艺术》(*Worlds of Transformations: Tibetan Art of Wisdom and Compassion*，New York：Tibet House，1999)等等。

②《藏汉大辞典》，民族出版社，1993年，上册第1140页。

③西藏自治区文管会编《西藏唐卡》，文物出版社，1985年，第14页。现在国内出版的西藏绘画图册都是这样解释唐卡的。在谈到唐卡的起源时，该书写道：“西藏唐卡起源于何时，有待进一步的考察，但就西藏的绘画艺术而言，其历史大体可上溯到吐蕃以前。”“据五世达赖喇嘛著《大昭寺目录》(*lha ldan sprul pavi gtsug lag khang gi dkar chag she dkar me long*)一书记载：‘法王(松赞干布)用自己的鼻血画了一幅白拉姆女神像，后来蔡巴万户长时期果竹西活佛在塑白拉姆女神像时，作为核心藏在神像腹内。(chos rgyal nyid kyi shings mtshal gyis bris pavi dpal lha movi thang sku nang gi ye shes sems dpavi tshul du byas nas da ltavi vbur sku khro chags brjid pavi rnams vgyur can vdi nyid mtshal pa khri dpon gyi dus spru mgo bzhis bzhengs)’这是我们所见唐卡最早的记载。”

④“The word means：something rolled up，volumen.”(Tucci，*Tibetan Painted Scrolls*，reprinted by Rinsen Book Co.，Ltd.，Kyoto，1980，p. 267)Volumen 为德文“卷”之意。

⑤Pratapaditya Pal，*Tibetan Paintings*，Switzerland，1984，p. 3.

sku 或 sku-than，英语写作 thanka、tanka、thang ka，是通常画在棉布上能够卷起的宗教绘画（梵语作 paṭa）。”⑥考斯拉解释说：“唐卡，藏语作 than-kha，than-suk [sku]或 sku-thang，字面的意思是‘卷起’。”⑦由此可见，“唐卡”一词现在被确认为“卷轴画”，并被中外学者所接受。但若稍加细究，就会发现如下问题：从词义分析，thang-kha 一词无论如何也无“卷轴画”之意，称其为卷轴画，实际上是从唐卡的形制而借用的中国画的术语。⑧ “卷轴”藏文作 sgril-shing，其中“卷起”藏文作 sgril-ba，sgril-kha 为“卷儿”，shog-buvi-sgril-kha“纸卷儿”，那么，“卷轴画”应为 ri-movi-sgril-kha，即“画卷儿”；藏文的“画”、“写”动词是 vbri-ba，名词是 bris，为“图画”、“绘画”，如 ldebs-ris“壁画”，ras bris“布画”，ri-mo⑨“图形”、“花纹”、“图画”。可见 thang-kha 一词并不含有“卷轴”和“画”的意思。thang-kha 的 thang，藏文本义为“松树”，- kha/-ga/-ka 皆为后缀，就 thang-kha 一词本身来说，译为“卷轴画”可以说是牵强附会的。

唐卡一词的语源究竟指什么，很少有人对此加以特别的关注。藏族学者贡却丹增（根秋登子）所著《藏族传统美术概论》分析唐卡起源时写道：

> 细究唐卡的起源，“唐卡”这一名称的产生，藏地制作唐卡的习俗产生于何时及流行的情景，现加以简略分析。一些史书认为“唐卡”这一名称是由汉语直接音译过来的，其制作习俗也源自汉地。我们认为虽然没有看到前代可信的、来源确凿的合适史料，下如此论断把握还不大，然而对此加以梳理还是清楚的：一些藏文史书记载，松赞干布时期，大臣噶尔迎请文成公主入藏，带有觉卧释迦牟尼像、十八种工巧书籍、大部医书共八十种物品入藏，双方开始互派弟子。赤松德赞建桑耶寺时，据说挂有三幅大的丝缎唐卡。对此，一些史书说“丝唐”就是音译的汉语“丝（缎）唐（卡）”，就其意义的演变来说，“丝唐”的说法，其义尚需探究，但无论如何，藏王赤松德赞时，在整个藏区，唐卡的制作已极为盛行。⑩

非常遗憾，作者在书中没有给出任何确凿的文献出处，但我们根据这条线索，通过作为桑耶寺志的《巴协》，发现该书在叙述建造桑耶寺中层时，曾提到有三幅丝缎唐卡，藏文写作 dar-thang-chen-po-gsum，⑪或许这是现在我们见到的最早的记载唐卡的藏文文献。《巴协》成书于 12 世纪前后，由此观之，“唐卡”一词在公元 11 世纪前后就已经开始使用了，这一时期也是西夏唐卡绘画的兴盛时期。《巴协》此段文字特别提到的桑耶寺二层悬挂的“大丝缎唐卡”或“大唐卡”，说明这一时期流行的一种绘制大唐卡的风气，我们在现今存世的 11—12 世纪的一些唐卡作品中看到这种类型的大唐卡，如美国大都会博物馆藏无量寿佛，画幅尺寸 138.4×106.1 厘米⑫；洛杉矶郡立博物馆的无量寿佛大唐卡，这幅唐卡断代在 12 世纪后期，画面尺寸是 259.1×175.3 厘米。这幅无量寿佛大唐卡，如果断代确凿的话，正好印证了《巴协》的记载，并为唐卡最初的名称 dar thang 找到了最好的注脚，后一幅唐卡也是现存的藏区以外的最大唐卡。⑬ dar-thang 中的 dar，藏文为“丝绸”、“旗帜”，所以，藏文的“丝质唐卡”写作 si-thang，这里的 si 是汉语“丝”的音译。我们以为 dar-thang 和 si-thang 都是对丝质唐卡的藏语称呼。dar-thang 是早

---

⑥Pratapaditya Pal, *Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection*, p. 114:“A thanka (written in Tibetan as tvan ka, tvan sku, or sku tvan; in English as tanka, thanka, or thangka) is a religious painting usually on cotton (paṭa in Sanskrit) that can be rolled up.”

⑦Romi Khosla, *Buddhist Monasteries in the Western Himalaya*, Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1979, p. 125:“The Tibetan scroll painting is called thang-kha or thang-suk or sku-thang and literally means ‘rolled up’.”

⑧唐卡准确的称呼应该是“挂轴画”，因卷轴指横向卷起者，而挂轴则是竖向卷起者。唐卡基本上都是竖幅，横幅较少，而且横幅只有画心部分，不装轴，加轴后也制成挂轴。这里的卷轴画只是泛指。

⑨藏缅语族的其他语言也有 ri 或 riy 这个词根，如克钦语 məri“划线”、rit“划定”；怒语 dərit “边界”；缅语 rè“画”、“写”。

⑩根秋登子《藏族传统美术概论》(*dkon mchog bstan, bzo gnas skra rtsevi chu thigs*)，中国藏学出版社，1994 年，第 132 页。原文如下：thang ka dngos bshod pavi thog mar/tha snyad de ji ltar byung ba dang/dus nam dang tshul ji lta bus bod du thang ka bzo srol dar bar rags tsam dpyad par bya ba la/lo rgyus smra ba vgav zhig gis/tha snyad de rgya nag gi skad kyi sgra thad vgyur yin la/devi srol yang rgya nag nas byung bar bshod mod/kho bos de sngon yid rten du rung bavi lo rgyus khungs btsan ma mthong bas vdi ni vo zhes smra bavi spobs pa zhum mod/von kyang de la bsam dgos pa zhig kyang snang ste/bod kyi lo rgyus chen po khag las/rgyal po srong btsan kyi dus/blon po mgar gyis rgya bzav kong jo bod du spyan vdren pa dang lhan du/jo bo shvakya mu ne dang bzo sna bco brgyad kyi dpe/sman dpyad chen mo dang/rtsis kyi por thang brgyad cu rnams kyang bod du drangs/phan tshur slob ma dang bzo rtsal pa mngags so zhes byung ba dang/khri srong lde btsan gyis bsam yas bzhengs skabs dar thang chen mo gsum bzhengs tshul bshad la/don vgyur la dar thang zhes brjod pa yin nam snyam du dpyad do/gang ltar yang rgyal po khri srong lde btsan gong du bod la thang ka bzhengs srol dar ba shin tu gsal lo//

⑪这段文字是在描述桑耶寺的佛像安置，故指“丝缎唐卡”无疑。见佟锦华、黄布凡译注《巴协》，第 36、138 页：“所有塑像都与密乘所说相符。总共有塑像七十九尊、经部续部的传承画像十四部、柱子一千零二、大门三十六，小门四十二、大梯六、大钟八、大丝缎唐卡三、大长幡八等等。de ltar na lder bzo bdun cu don drug mdo brgyud rgyud ris bcu bzhin/ka ba stong dang rtsa gnyis/sgo mo chen mo sum cu so drug sgo chung bzhi bcu zhe gnyis/gru skas chen po drug bcong [cong] chen po brgyad/dar thang chen po gsum/vphan chen po brgyad la sogs pa dang”

⑫Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, pl. 1, Amitayus.

⑬Pal, *Art of Tibet*, p. 71, pl. 7, Tathagta Amitayus and Acolytes. 原属 The Nasli and Alice Heeramaneck 藏品，据说出自卫藏噶当派寺院。

期称呼，si-thang 为后期称呼。因为 si-thang 一词（有时写作 sivu-thang，sevu-thang 甚至是 zi-thang）更多的是指一种特殊的以丝绢为材料制成的唐卡，其中包括画在丝质画布上的唐卡和丝绣、丝贴、堆绣唐卡，被认为是西藏唐卡中最重要的一类，称为“国唐”（gos-thang），gos-thang 是丝缎唐卡的又一种写法。⑭ 据大卫·杰克逊所言，“丝唐”一词最早的记载者是第斯桑杰嘉措，他特别指出 si thang rgya mdzod chen mo（“丝唐甲佐钦保”）是一幅画（而不是缂丝或刺绣）⑮；而“丝唐甲佐钦保”这幅在西藏绘画史传说中非常知名的丝质唐卡，据说就是西藏最著名的传统绘画流派勉拉顿珠嘉措画派的创始人勉拉顿珠嘉措在汉地创作的。⑯ 因此，丝质唐卡与西藏唐卡的起源有密切的关系，《巴协》所记的“丝缎唐卡”事有所本，更重要的是这一事实说明唐卡并非巴勒和图齐教授所言唐卡只是绘于棉布之上的。《巴协》所记 dar-thang 以及 dar-thang 到 si-thang 的词义转化，说明汉地绘画在西藏唐卡形成过程中起到了重要的作用。西藏很多传统文献记载说，松赞干布的王妃蒙萨赤姜（mong-bzav-khri-lcam）所建叶尔巴寺（yer-pa-gsang-sngags-gling）藏有一套二十三幅丝绸罗汉图，人称“叶尔巴尊者”（yer-pa-rwa-ba-ma）。这些“丝唐”被认为是西藏最古老的绘画，⑰西藏很多画家都据此作画，楚布寺（mtshur-phu）藏二十三幅尊者像就是根据“叶尔巴尊者”绘制的十六罗汉。根据叶尔巴寺所出文物和早至12世纪的《巴协》对 dar-thang 的记载，可见此说不谬。⑱

令我们不解的是，藏语为什么要以 thang 或 thang-kha 来称呼卷轴画？下面对“唐卡”一词再进行语源的分析。

thang 一词在现代藏语中有如下的含义：（1）“广场”、“坪坝”、“平原”；“汤”（汉语借词）；“价格”、“回”、“次”、“规格”、“标准”；“势力”、“体力”、“明亮”、“平展”。可见作为单个词的 thang 主要作名词和形容词。（2）thang 一词与其他词素联合可以构成一系列猛禽名称，如 thang-dkar = bya-rgod“雕”、thang-dkar-rgod-po“灵鹫”、thang-smug“紫雕”、thang-nag“黑雕”。可见 thang 有一隐义，为“禽”，故 thang 有“体力”、“势力”之意，如“结实”、“健康”。（3）A. 与藏缅语族其他语言共同的词根[taŋ]来判断，thang 基本的词义是指“松树”，并有众多的衍生词，如 thang-shing“松树”、thang-chu-shing“松（汁）树”、thang-nag“马尾松”、thang-dmar“红杉”、thang-shing-nag-po“大马尾松”、thang-tshva“松盐”、thang-shing-mdav-vdzin“箭松”；B. thang-yig 即“刻写在松木板上的字”，等于“故事”、“历史”、“遗嘱”、“遗教”，《莲花遗教》为 padma-thang-yig，thang-yig 又等于 bkav-thang“遗训”；thang-khram“户口牌”。C. thang-khrag“松脂（血）”、thang-shing-snum“松节油”、thang-sgrom“松明子”、thang-tshi“松香”、thang-chu“松脂”，thang 从如上词汇中也取得了“松脂”、“松香”的含义，如“唐徐帽”thang-shu，为帽上涂有树漆者。松脂用来照明，故 thang 一词可单作形容词“明亮”，如“白良岩”或称“唐古忒马尿泡”、“天泡果”，藏语作 thang-phrom-dkar-po，其中 dkar-po 为“白色”，phrom 为“圆球而极亮者”，用以形容 thang⑲，形容这种药像“白色圆亮的松脂球”。类似的例子还有“喜马拉雅东

⑭扎雅·诺丹西绕著，谢继胜译《西藏宗教艺术》，西藏人民出版社，1989年，第98—99页。

⑮第斯桑杰嘉措《白琉璃除垢》第1卷582.5页：bris pavi si thang。

⑯勉拉顿珠嘉措的生平传说对于西藏唐卡的起源具有重要意义，因为该画派是西藏绘画中最大也是最为著名的画派，画派创始人与丝缎唐卡的传说有助于我们了解丝唐在唐卡起源时的作用。据说勉拉顿珠嘉措的前生是汉地的艺术家，画了一幅“丝唐甲佐钦保”的大唐卡。此后，当他再次看见这件艺术品的时候，前生在汉地生活时的种种情景突然涌上心头。这种感情灌注到他的作品中，使他的作品的风格和汉地作品的风格有十分密切的联系。参见扎雅·诺丹西绕《西藏宗教艺术》，第90—91页。大卫·杰克逊《西藏绘画史》第三章提及这段史实时写道：“勉拉顿珠最重要的风格发现是他在很大程度上将汉地风格的山水画和其他汉地风格特征融合到他的绘画的背景之中。这种变化的关键似乎是在他的作品背景中更加水乳交融地使用简化的汉地青绿山水。与此相伴而来的是占主导地位的红色（或橙红色）消失，青绿背景上大量地填充了得之于纽瓦尔或尼泊尔艺术家的装饰图案。根据一则传说，当勉拉顿珠看到一幅汉地被称作‘甲佐钦保’的汉地（缂丝）唐卡（‘大汉[风格描绘的佛]行唐卡’）即‘丝唐’时，他忽然回忆起他的前世在汉地作绘画家时绘制的这幅作品。从那以后，勉拉顿珠对绘画风格的美学观想更加靠近汉地绘画。这种风格被后世的藏文作者描绘为‘丹鲁’（‘丹地流派’），大概是因为旧的勉日流派或者说与之相似的一些流派在德格东北的康区丹玛地区随后的年代里继续流行的缘故。另一种可能性是‘丹鲁’，意思是‘（得到很多）资助的流派’。以上的历史传承或许有一个集中的依据，因为在一份较早的文献中记载勉拉顿珠曾研习和临摹一些早期的汉地佛教绘画杰作。西藏地方至少留存至16世纪60年代的一幅佛传唐卡，就是勉拉顿珠临摹乃宁的‘丝唐’而绘制的作品。这件作品或许就是上面作为‘甲佐钦保’的那幅唐卡。”

⑰如噶妥司徒著作《雪域卫藏朝圣向导》记：“其后不久，鲁梅从汉地所请唐卡安放在罗汉殿内，正中为一层楼高、古代制作的释迦牟尼佛像，内地的十六罗汉仪态优美，难以言表。”（de nas mar ring tsam phyin par klu med vbrom chung gis rgya nag nas gdan drangs pavi zhal thang nang gzhuug yer pavi gnas bcu khang du /dbus su thub dbang thog so mtho nges gcig sngon gyi bzo mying/gnas bcu rgya nag ma bag dro mi tshad re/注意：这里的 gnas bcu 实际上就是 gnas brten bcu drug 之略称）；夏格巴《西藏政治史》第1卷第111页云：“藏地早于丝唐的鲁梅本尊画是叶尔巴十尊者绘画唐卡。”（bod yul du si thang las snga ba klu mes kyi thugs dam rten yer ba rwa ba mar grags pavi gnas bcuvi bris thang dang/）参看 David Jackson，*A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*，Chapter 5.

⑱Toni Huber，“Some 11th-Century Indian Buddhist Clay Tablets（tsha-tsha）from Central Tibet”，*Tibetan Studies: Proceedings of the 5th Seminar of the International Association for Tibetan Studies*，Narita，1989，pp. 493 - 496. Jackson，David，*A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*，Chapter 5 and note 375.

⑲此处 thang 非“唐古忒”Tangut 之译音，藏语译“唐古忒”为 mi-nyag。

良若”thang-phrom-nag-po，在这些词中 thang 指的都是松脂或松香。

我们对《藏汉大辞典》所收七十余条及罗列赫编《藏俄英辞典》四十余条 thang 字[20]构成的词汇加以分析，可以归纳出如下特点：

（1）藏语中 thang 一词是构词极为广泛的实义词，从 thang 与其他藏缅语族语言[taŋ]一词词根的完全对应的情形分析，thang 属于古藏语词汇，如敦煌藏文卷子 P. T. 1287“噶钦陵与唐将论战记”一段。钦陵有曰：“松树生长百年，一斧足以伐倒。”此句藏文写作 thang shing lo brgyar shyes pa yang ste re gchig gi dgra vo。[21] 可见在公元 8—9 世纪，藏语中的 thang 已经存在了。

（2）thang 只用于音译来自汉语的几个借词，如“唐”或“汤”（thang-zan-tsang“唐三藏”、thang-sman“汤药”），遍查上述词条及其他一些辞书，thang 一般不用来对译梵语专名。

（3）从 thang 一词本身来看，它没有“绘画”、“图画”的意思，如上述及，“图画”为 ri mo/bris。thang 是不是汉语的译音词，目前无以查考。此外，“唐卡”中的-kha/-ga/-ka 为典型的藏语后缀，加上前面实义的 thang，构成完全符合藏语构词法的词汇，以致看不出丝毫音译词的痕迹。鉴于以上情形，我们只能从 thang 一词本身寻求“唐卡”语源的答案。

在考察唐卡的绘画过程中我们发现，制作唐卡有一道重要的工序，就是在绘制唐卡前将画布（近期多为细棉布或府绸等）铺开，先刷上一层胶脂，略干后再涂一层胶脂调和白灰或其他石粉的涂料，干后用硬物（如贝壳、石块）研磨砸至细密，然后才开始绘画。因为用皮革熬制的胶容易使真菌孳生或招致虫害[22]，这种处理方法就是被西方学者特别提出的“色胶画法”或“水胶画法”（distemper paints）。[23] 处理画布表面最好的敷料胶是从兰科植物佛手参中提炼的胶，藏语称之 dbang-po-lag-pa。但更多使用廉宜的松脂，或称松香、松胶，以松脂掺和其他树脂使用，如西藏有一种在绘画和金属工艺中广泛使用的松脂胶，叫 la-vbe。[24] “松脂”、“松胶”藏文为 thang-chu 或 thang-tshi，chu 为“水”，而 tshi 即为“胶”或“黏液”，用 tshi 的目的是调和白灰。因此，我们通过对“唐卡”语源的分析，推断 thang-kha 一词可能源于“松胶”或“松香”。理由如下：

（1）与“唐卡”一词相关的只能是 thang 一词作为“松胶”的含义。

（2）thang 除了“松”、“杉”的意义，本身就具有“松胶”的含义，能够与-ka/-kha/-ga 等后缀结合，组成新词指一种新的事物。藏语已有前例，如 gter-kha“矿藏”、gsol-kha“祭祀”、dpyid-ka“春天”、thog-ka“楼上”、gsum-ga“三者”。

（3）藏文修辞中往往使用以某种物品的特征来指代物品本身的“藻饰”修辞法，如将画在经卷或印在木刻经文页首上的佛像称为“头神”（dbu-lha）。所以，有可能用 thang-ka，“有胶物”指代这种绘画。

（4）中国古代绘画中对绢或画布要进行胶矾处理，其中所用的胶称为“黄明胶”，是产于广西梧州一带的马尾松脂，汉地古代卷轴画就是使用这种松脂处理画布。[25]

当然，这只是我们对“唐卡”语源的一种解释，尚有待进一步考证。

分析“唐卡”一词语源，对唐卡作为一种宗教艺术形式的起源问题的深入理解有很大的帮助，也有助于匡正西方艺术史界对唐卡起源问题异口同声的那种貌似科学、实则带有某种偏见的说法。本节开头提到，西方艺术史界现在仍然沿袭图齐的说法，认为“唐卡”字面的意思是“卷起来”，但通过上面对“唐卡”一词的排比分析，我们真不明白这个“卷起”缘自何处，实际上这些艺术史家同样是采用汉人以汉地卷轴画之名来称呼唐卡的方式，与唐卡的语源应无任何联系。在有关唐卡的起源及其语源方面，图齐以来的西方艺术史家，一直是沿袭图齐 20 世纪 30—40 年代在《印度—西藏》与《西藏画卷》中提出的论点，这些论点是图齐教授及后来的学者判定西藏唐卡源于印度最重要的例证。我们下面将图齐和其他一些学者有关唐卡起源的论述摘引如下：

（1）西藏文化的绝大部分来源于印度，但也受到其他邻

[20] Y. N. Roerich, *Tibetan-Russian-English Dictionary with Sanskrit Parallels*, Moscow, 1985, pp. 18 - 21.

[21] 王尧、陈践译注《敦煌本吐蕃历史文书》，民族出版社，1992 年（修订版），汉文版第 171 页，藏文版第 139 页。附录 P. T. 1287L·502—503。

[22]《西藏宗教艺术》，第 103—116 页。

[23] David P. Jackson and Janice A. Jackson, *Tibetan Painting, Methods and Materials*, p. 15:“The Preparation of the Painting Surface”. 作者根据海外藏人画师的绘画实践总结出来的唐卡绘画工艺，认为处理画布使用兽皮胶。扎雅在其著作中已经指出了兽皮胶的危害。

[24]《西藏宗教艺术》，第 122 页：“（拉白胶）是直接从针叶类乔木的树皮破露后受到阳光的暴晒而形成的树胶团中提取的。”

[25] 冯忠莲《古书画副本摹本复制技法》，紫禁城出版社，1993 年，第 26 页。

近地区的影响，唐卡也是如此，是从印度引进的一种艺术形式。[26]

(2) 作为西藏唐卡原型的绘画，在印度叫做 paṭa，尼泊尔叫做 prabhā，是绘在棉布上的一种宗教画。这种绘画经常用作宗教仪式，宣扬教法，信徒施资绘制 paṭa 可以积累善业功德。密乘经典《大方广菩萨藏文殊室利根本仪轨经》(Āryamañjuśrimūlatantra)记载了制作 paṭa 的仪轨。

(3) 图齐遵从劳费尔的观点，认为"唐卡"一词字面的意思是"卷起"[27]，但没有正面提及"唐卡"与 paṭa 的语源关系，只是强调唐卡绘画来源于印度布画 paṭa，藏语 thang-kha 一词原来写作 ras-bris("布画")，直接对应梵文的 paṭa 之意译，即认为"唐卡"原来被称作 ras-bris，是"唐卡"一词的原始形式。图齐提到的唯一例证是藏人译师翻译上面提到的《文殊室利根本仪轨经》时，用 ras-bris 一词来对译 paṭa，但并没有用 thang-kha 来对译 paṭa。[28] "唐卡"一词强调唐卡形制是"能卷起的画像"；ras-bris 一词被认为是"唐卡"一词的另一种形式，其中的 ras 为"布"，强调这种绘画使用的材料；paṭa 梵文意为"棉布"，所以"唐卡"源自印度的 paṭa，其逻辑为 thang-kha = ras-bris = paṭa。

(4) paṭa 布画有时候等同于曼荼罗画 maṇḍala。

(5) 印度布画 paṭa 起源的年代非常之早，约早于释迦牟尼佛诞生，即公元前 565 年或公元前 485 年，它是被称作"王室游吟诗人"(mañkha 或 Śaubhika)的演唱艺人使用的一种解说演唱内容的图画。由于印度没有任何此类布画遗世，图齐引为例证的是西藏格萨尔艺人使用的说唱唐卡。[29]

综上所述，图齐教授将唐卡的起源归纳为三个方面：(A) 印度布画 paṭa；(B) 曼荼罗画；(C) 游吟诗人使用的绘画。[30] 考斯拉解释这一观点时说："作为一种艺术形式，唐卡是直接借自印度，印度与之对等的是布画 paṭa，这是那些游吟诗人走村串户演唱时使用的图画。"[31]英人里德利认为："唐卡的起源是很早的，佛教传入西藏以后，当时并没有固定的寺院用以崇拜，早期的西藏僧人，和整个藏民族一样，都是游牧部落的游牧民，所有的寺院也常常游移变动地点，因而唐卡——一种可以移动的神像——就产生了。虽然唐卡的风格古朴，唐卡本身也起源于印度的古典绘画，外观看起来也相当古老，但事实上，早于公元 17 世纪的唐卡并不很多，唐卡的艺术风格与公元 10 至 11 世纪的波罗风格的绘画极为相似。"[32]

有关印度布画 paṭa 的论述，辛格阐释得更为全面：[33]

> 什么是影响早期西藏绘画最为强烈的东印度绘画形式？文献[34]指出吐蕃香客曾在那烂陀寺和超岩寺(Vikramashila)看到壁画。虽然这一时期留存下来的布画残片没有一片可以毫无疑问的归之于东印度，布画这种艺术形式在一些见闻记都曾提及，如 12 世纪一位中国求法僧人写道："……此地在印度棉布上绘制了许多佛、菩萨、阿罗汉的画像。这些佛像做法与中土大不相同……首先是在画布的背面写上五个神秘的字母，在画面正面浓彩施画。他们用金或朱砂覆盖画布。他们认为牛(皮)胶(调和颜料)太稠，因此，他们用水稀释梨树脂胶，在其中浸泡柳树

[26] 例如图齐教授在《西藏画卷》中论述西藏绘画起源时写道："众所周知，西藏文化的大部分来源于印度，我是说大部分，因为地理位置的因素和历史的发展，西藏也从与之相联系的国家和地区获得灵感和文化影响，毋庸置疑，西藏文化应该依靠其他民族的文化。藏人与印度人首次接触时，还毫无文明可言，他们处于萨满教和巫教的统治之下，既无文字和艺术，也没有文学，为了适应四季的变化和草场的衰荣更迭，藏人居于帐篷中，带着牲畜在这块高原上游牧。第一次提到吐蕃人的汉人把他们描绘成野蛮人，轻蔑地提到了一些汉人极为反感的吐蕃人习俗，特别是暴尸于野兽和鸟禽的习俗。皈依佛教以后，藏人欢迎所有能够将他们从黑暗带向光明的、他们能够吸收的佛教文化，由于藏人自己文化传统的缺乏，也由于所有皈依者对大德的尊崇，藏人对从中原汉地和邻国印度接受的任何经典都十分谨慎，没有丝毫改动。事实上，藏人所作的贡献是什么呢？起初，他们依靠佛教的善德，从一个原始粗蛮的状态中脱颖而出，接着，突然面对长达千年的文明，这些文明高洁的理想迷住了藏人，其优雅的生活和辉煌的艺术难道不引起藏人的惊叹吗？"图齐接着写道："在佛教传入汉地的过程中，为了适应汉地的文化，承受这种文化多方面的影响，佛教在很大程度上包容了当地的传统，并使佛教自身适应汉人的心理，西藏是否也要重复其中原汉地佛教传播的经历，这是不可能的。在雪域之地，人们并没有以一种新的方式来重新认识和实践与佛教一同介绍过来的印度文化，而是对印度文化加以忠实的遵循和保护。藏人在接受中原汉地和印度的文化以前，按自己的方式，听任自己的灵感创作形成一套文化体系，这需要好几个世纪。所以，唐卡也不是藏人智慧的自发创造，与其他的观念一起，是从印度引进的一种艺术形式。"(Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, pp. 269 - 270)

[27]《西藏画卷》中说，这种说法见于劳费尔《吐蕃王后传说》(Laufer, *Der Roman Einer Tibetischen Königin*, p. 7)。

[28]《西藏画卷》，第 267 页。

[29] 有关印度的 paṭa 艺人，图齐引述的文献是 Lüders, *Die Saubhikas reprinted in Philogica-Indica*, p. 391 ff；有关格萨尔艺人的材料，引述 Roerich, *The Epic of Kesar of Ling*, JRASB, 1942, p. 277.

[30]《西藏画卷》，第 271 页："paṭa, mandala and painted representations of the lives of the saints, for the use of story-tellers and of guides to holy places, are the threefold origin of Tibetan tankas."

[31] Romi Khosla, *Buddhist Monasteries in the Western Himalaya*, p. 125.

[32] Michel Ridley, *Mahayana, Hinayana, Tantrayana and the Buddhist Art in Tibet and Nepal*, World Art Books Series printed in Nepal，汉译文载《国外藏学译文集》第八集《大乘、小乘与西藏、尼泊尔佛教艺术》，鄢玉兰译，西藏人民出版社，1992 年，第 369—389 页。

[33] "The Cultural Roots of Early Central Tibetan Painting," in *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, pp. 11 - 13.

[34] 辛格列出的藏文文献是罗列赫译本《青史》，第 92—93 页。

枝，这样做可以使颜色持久和明丽。”㉟有关印度布画的梵语文献为我们了解这种失传的艺术形式及其派生物西藏唐卡提供了参考资料。《文殊室利根本仪轨经》译成藏文的时间大约是在1060年，此经描述了大、中、小三种绘画并且确认画幅应为长方形，指出布画构图的仪轨次第的本性，提供了（作画的）美学准则。拉露在翻译了这段经文后总结道：“对称的或者至少是对称分组安排的胁侍环绕的主像。”㊱《文殊室利根本仪轨经》还叙述了举行崇拜布画所绘神灵仪式的法师（sadhaka）要出现在画面下方的右下角或左下角，我们在早期东印度风格的西藏绘画中可以看到印度布画的这一特点。

此段引文最为有力的证据是作者所记所谓12世纪的中国僧人在印度的游记，我们检出此为宋代画家邓椿《画继》卷一〇所载，其文云：

西天中印度那兰陀寺僧，多画佛及菩萨、罗汉像，以西天布为之。其佛相好与中国人异，眼目稍大，口耳俱怪，以带挂右肩，裸袒坐立而已。先施五藏于画背，乃涂五彩于画面，以金或朱红作地，谓牛皮胶为触，故用桃胶合柳枝水，甚坚渍，中国不得其诀也。邵太史知黎州，尝有僧自西天来，就公廨令画释迦，今茶马司有十六罗汉。

这段记载应当是研究印度布画、西藏唐卡起源最重要的、最早的文献之一。《画继》所载为北宋熙宁七年（1074）至南宋乾道三年（1167）共九十四年之事。此处所记为11世纪前后仍然流行于东印度的paṭa画法㊲，其中部分技法为唐卡所采用。同时期画论如郭若虚《图画见闻志》卷六“觉称画”条云：

大中祥符初（元年，1008），有西域僧觉称来，馆于兴国寺之传法院，其僧通四十余本经论，年始四十余岁。丁晋公延见之，嘉其敏惠。后作《圣德颂》以上，文理甚富。上问其所欲，但云：“求金襕袈裟，归置金刚坐下。”寻诏尚方造以给之。觉称自言酤兰左国人，刹帝利姓，善画。尝于译堂北壁画释迦面，与此方所画绝异。昔有梵僧带过白氎上本，亦与寻常画像不同。盖西国所称，仿佛其真，今之仪相，始自晋戴逵。刻制梵像，欲人生敬，时颇有损益也。㊳

可见宋代对流行于印度的绘画多有了解，这也正是藏汉绘画交流，藏传绘画传入西夏，宣和装样式影响唐卡形制形成的主要时期。

然而，12世纪的印度布画，是波罗后期的作品，此时，唐卡绘画早已形成。布画记载虽不能作为唐卡起源的直接证据，却是唐卡独特技法来源的重要史料。印度布画与唐卡在形制方面有极大的差异。我们这里暂且撇开上述因素不说，首先分析图齐教授及此后的艺术史家得以立论的观点，即thang-kha是取代ras-bris，而ras-bris对应paṭa。

（1）自美籍德国人劳费尔起，西方学人历来非常重视不同语系、语族语言之间专用术语的语音对应关系，令我们不解的是，图齐教授竟然忽视了thang-kha与paṭa或者ras-bris与paṭa的语音对应关系。十分明显，thang-kha与paṭa之间并无语音对应关系，而以ras-bris作为paṭa的意译。

（2）藏译梵文、汉文佛典，一些专用名，尤其是仪轨、仪仗、法器、药品，来自汉文的或有意译，但来自梵文的、与藏文固有称

㉟辛格这里引述的汉文文献出处见于 R. H. Van Gulik，*Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art，Based upon a Study of the Art of Mounting Scroll in China and Japan*，Rome，Serie Orientale Roma 19，1958，pp. 165－166。我们检出这里引用的文献是宋代画家邓椿的《画继》卷一〇。

㊱M. Lalou，*Icongraphie des étoffes peintes [pata] dans le Manjusrimulakalpa*，Paris，1930，p. 3：“Le personnage principal est entouré dvassistants qui sont massés ou tout au moins groupés avec certain souci dvéquilibre”.

㊲虽然宋以后汉文文献，尤其是明代文献，多称卫藏为西天或西天竺，然而《画继》此处的西天当指印度无疑，原因是北宋时延请很多印度僧人入中土传法译经，如天息灾、施护、觉称等皆居于开封，带来一些印度布画白氎的粉本。《画继》中的“西天布”令人费解，按照《文殊根本经》必须使用白氎，而西天布被指是藏区手织的一种细氆氇，如蔡美彪等著《中国通史》第七册所记：“藏族农牧民多附带经营家庭手工业。他们用羊毛制成各种毛织品，有‘毛布’、‘毛缨’、‘红缨’等名目，除满足自己需要外，还有一部分用来同内地进行交换。乌思藏的细氆氇是一种精致的毛织品，称为‘西天布’，也是上贡的特产之一。”《中国通史》第七册，人民出版社，1983年，第366—367页。

㊳《释门正统》卷八（《卍续藏》第七十五册）记：“我大中祥符间，天竺沙门觉称至京师，馆传法院。年四十许，解四十余本经论。云：生酤兰古国刹利种，丁晋公使译问何所见授，曰：‘欲瞻礼宣律师塔。’公曰：‘此土圣贤甚多，何独及此？’曰：‘律师名重五天。’铠庵曰：‘南山一宗，始优波离结集毗尼藏，自曹魏时，僧祇四分等律文送来此土，自是戒律稍备。李唐初叶，澄照律师屡感天神降现，商榷律相等事，遂参诸异部，以四分为宗，撰述疏钞，破斥诸家，大弘厥旨。”太平兴国寺位于河南开封府，原称龙兴寺，后周世宗显德二年（955）时被废，宋太宗太平兴国二年（977）重建，并改称太平兴国寺。五年，天息灾、施护等人抵开封，帝敕于寺西建译经院，迎请天息灾、施护及法天等入院从事译经。八年译经院改为传法院，又在寺西建印经院，印刻新经。时，依天息灾等人的奏请，选惟常等十余人于传法院从事译经。雍熙二年（985）又诏令精通梵文的西天僧入传法院。尔后，西来的经论多于此译出。景德二年（1005），真宗敕令在此寺立奉先甘露戒坛，又于天下诸路置七十二所戒坛。同年中天竺僧觉称来朝，献舍利、梵夹、金刚座、真容及菩提叶等，帝命居传法院。徽宗宣和元年（1119），此寺为杨戬所毁。尔后沿革不详。（《中华佛教百科全书》）此卷记载所说“酤兰左国”或为玄奘、辩机《大唐西域记》与慧超《往五天竺国传》提到的阇烂达罗，即梵文Jālamdhara。《地理志》又称Kulindrine，《继业行程》云“左蓝陀罗”，敦煌写本《天西路竟》作“左蓝达罗”，地在克什米尔略西。

呼不能契合的密乘使用的法器基本上都是音译，如ḍa-ma-ru指“两面敲击的小鼓”，等同于梵文ḍamaru；本教巫师使用的单面鼓，藏语称之为phyi-lnga，其他还有cin-tevu“长鼓”、tri-shu-la“三叉戟”、gan-ji-ra“屋顶宝瓶”、ka-li“供施颅器”、tsa-ka-li“袖珍画”、ga-ṭva-ga“天杖”。西藏另一种广为人知的艺术形式，还愿供品tsha-tsha“擦擦”，源自梵文的sāccha；ba-dan“飞幡”则直接源自梵语的patāka。藏文传统的梵藏辞书也将paṭa对译为paṭṭa，而不是对译为ras-bris。[39]

（3）最重要的一点是，图齐认为是thang-kha一词取代ras-bris；ras-bris取代paṭa，其例证就是《大方广菩萨藏文殊室利根本仪轨经》里出现的paṭa，都被译成ras-bris，图齐教授将ras-bris等同于“唐卡”，所以《文殊室利根本仪轨经》被看作是唐卡起源的重要证据，上引辛格的文章正是将拉露翻译的此经描绘印度布画的仪轨认定为唐卡的制作方法。《大方广菩萨藏文殊室利根本仪轨经》卷一一云：

若欲画者先当以正心专注，求最上白氎，匀细新好，鲜白无垢，凡蚕丝所织皆不得用。其氎阔一肘长二肘，若无当用树皮无虫蚀者。所求画人必须长者清净之士，不得酬价所索便与。起首画日，须就三长月吉祥之日，画人当先沐浴清净，着鲜洁衣，内外相应，淳善专注，仍与受三归五戒，然后起首。先画本尊佛相，身如金色，圆光周遍，坐于大宝山大宝龛中，广博相称，而用真珠杂宝璎珞宝鬘庄严，周遍内外，众宝严饰。于佛顶上独画伞盖，以众宝庄严，盖上画二飞仙持盖。于佛右边画于行人。其宝山根下周回四面画大海水。山从海出，像前周遍。画曩誐枳娑罗花奔曩誐花，嚩俱罗花喻体迦花，摩罗迦花俱苏摩花，必哩焰虞花俱噜嚩花，印捺嚩蓝花熚誐地花，奔拏哩迦等种种花卉，复以如是等花及众妙香，和合作阏伽奉献供养。所画本尊当如迦尼迦花瞻卜迦花色相具足；或如金色殊妙无比；或画宝胜佛或画大福最上宝幢牟尼佛得一切法宝自在佛，于大宝山大宝龛中结跏趺坐，用优钵啰花庄严宝龛。彼佛面相慈悲端严，作说法印、施无畏相。于龛外画持诵人，偏袒右肩右膝着地，手执香炉瞻仰供养。[40]

《文殊室利根本仪轨经》为金刚乘经典，梵文全名*Āryamañjuśrimūlatantra*，我们检出此经藏文对应*vjam dpal rtsa rgyud*，整个经文分为三十六品，11世纪初年，由释迦洛追（shvakya blo gros）由梵文译成藏文，关于释迦洛追，《青史》记载他是卓弥译师的弟子[41]，卓弥译师生卒年为994—1064或1078。[42]《文殊室利根本仪轨经》的汉文本也译于北宋，由天息灾由梵译汉。北宋赞宁（919—1001）撰《宋高僧传》记有天息灾事迹，[43]故此经的汉文译本略早于藏文本。因为密乘经典的藏译多在11世纪及11世纪以后，由此看来，辛格所说此经译于1060年前后大致是正确的。然而，我们必须注意如下的事实，撰于公元9世纪，至迟为公元11世纪，与《文殊室利根本仪轨经》的藏译本几乎同时完成的藏文古代史籍《巴协》，已经在行文中使用了dar-thang（“丝缎唐卡”或“丝绢唐卡”）来称呼当时流行的大卷轴画，说明指称这种绘画形式的thang［kha］一词当时已经在使用了。从唐卡发展的历史和现今所见的数幅11世纪的传世唐卡作品观察，在《文殊室利根本仪轨经》译经的11世纪，唐卡在西藏，甚至在西夏地方的应用已相当普遍，本书论述的出自西夏故地佛塔的唐卡，其创作年代就可能是11世纪。此外，此间所见的唐卡作品，很多是绘在丝绢或麻布上，也有一些是在内地制作的缂丝唐卡。可见ras-bris（“棉布画”）并不能完全等同于“唐卡”，paṭa只是一种布画，而“唐卡”不局限于此。

（4）唐卡被确定为印度布画paṭa的基本论据是唐卡使用的画布也是棉布，如罗列赫解释唐卡为“画在棉布上的佛教绘画”[44]。paṭa在梵语中的意义为“织物”、“布”或“画布”，唐玄奘译《阿毗达磨俱舍论》（*Sphutārthā Abhidharmakośa-vyākhyā*）将此字译为“帛巾”和“绢”；宋天息灾译《菩提行经》（*Bodhicaryāvatara*）译为“布”或“刷绒”。[45] 我们注意到paṭa巴利文作paṭākā，此词可以解作“棉布”或“旗帜”。[46] 实际上，paṭa就是唐

[39]安世兴编《梵藏汉对照词典》，民族出版社，1993年，第261页。该词典将9世纪《翻译名义集》等数种古代藏译梵文名词汇集其中。
[40]《大正藏》第二十册，第876页。
[41]参看《青史》罗列赫英译本，第210、262页。
[42]卓弥译师（vbrog-mi-lo-tsva-ba shvakya-gzhon-nu）是由吐蕃赞普朗达玛的三世孙，即朗达玛之子沃松的儿子扎西则（bkra-shis-brtsegs）派往印度学法的青年，回藏后专攻母续，一说为1064年卒。
[43]《宋高僧传》：“……有命授三藏天息灾、法天、施护师号……”（中华书局，1987年，上卷第58页）。
[44]Y. N. Roerich, *Tibetan-Russian-English Dictionary with Sanskrit Parallels* vol., 4, p. 19: Buddhist painting on cloth.
[45]荻原云来博士编纂，过直四郎博士监修《梵和大辞典》，（台北）新文丰出版公司，1979年影印本，上册第724页。
[46]《梵和大辞典》，上册第724页“paṭaka”，另见A. P. Buddhadatta Mahāthera, *Concise Pāli-English Dictionary*, Colombo, 1949, p. 147: paṭakā, a flag.

时由印度传入的"白叠",即"棉花"。[47] 既然棉花产于印度,以棉布 paṭa 作为画布的唐卡也就源自印度,或许这是一部分西方学者的观点。

我们这里对称为棉布的 ras 进行一番考察。众所周知,西藏地方本不产棉花,因此也没有自纺的棉布;汉地的棉花是唐时自印度经由西域传入长安的。唐时,西域一带已开始广植棉花。[48] 更为重要的是,自北凉以后,汉地敦煌一带就以"白叠"来对译梵语的 paṭa 来称呼棉花。藏人在这一地区统治近百年,不用"白叠"或其他 paṭa 的音译词来称呼棉花,反而用不为人知的 ras 来称呼 paṭa,令人费解。由此看来,藏语"棉花"一词属外来借词,或者以原有词延伸词义来指称新物品。ras 现有的词义有"布"、"棉织品"之意,但其基本的词义却是"织物",如 zar-mavi-ras"胡麻布"。加上-ma 后缀则为 ras-ma "棉花",ras-vbras"棉籽"。ras-bal 也指"棉花",bal 即指"羊毛",但也指"棉花",正式拼写为 sring-bal,sring 等于 sring-pa,即"拉长"、"延长";sring-bal 就是"拉长了的羊毛",用以代指棉花。又如 shing-bal,"树上的羊毛",指"木棉"或"棉",是用本族语对引进物品加以描述,符合造词规律,可以推断 ras 是以旧有词语转指"棉花"的。

那么,ras 最初是指什么呢? 根据 ras 的本义,当指一种西藏古代的织物。我们认为指一种汉地传入的、由苎麻或大麻等织造的织物。因为主要用作药品的藏区的"麻"或"大麻",其藏文词汇 so-ma-rva-dzva 源自梵语,后以 so 作为词素与其他词构成新词时作"麻"解,如 so ras"麻布",但 so-ma-rva-dzva 为粗麻,不能用来织衣,藏语又没有其他词来指麻织物。除了古格时期的麻织物残片外,吐蕃时期棉麻织物在考古发现中并不多见。藏地自产的羊毛织物为氆氇(snam bu),当时吐蕃人大都身穿毛织物。《册府元龟》记:"(蕃人)俗养牛羊,取乳酪而供食,兼取毛为褐而衣焉。"[49]随着蕃汉经济、文化交流的密切,唐蕃联姻,汉地织物大量进入吐蕃,其中有吐蕃贵族追求的丝绸、锦缎,但更多的是平民百姓穿用的麻布。[50] 吐蕃占领敦煌期间,敦煌地区虽已植棉,但主要出产的还是麻布。[51]《新唐书》记吐蕃赞普"身披素褐","素褐"即为麻织衣衫,敦煌壁画中的赞普就是身穿白色的麻布素褐。[52] 现存的最早的西藏绘画,除了敦煌所见绘在绢上的旗幡画和纸画以外,我们现在看到的 11—12 世纪前后的很多唐卡,都是绘于麻布上而不是绘于棉布上。[53] 本书收录的黑水城作品,就有很多绘于麻布和丝绸上,这与《文殊根本经》所记"凡蚕丝所织皆不得用"的要求不符。因此,以唐卡所用画布为棉布,就断定唐卡就是印度的布画,理由似乎还欠充分。更为主要的是,印度本土至今没有任何布画的实物出土,各位学者所作的结论都是推论。

由于没有印度布画的资料说明唐卡起源于 paṭa,西方艺术史界在说明唐卡起源于印度时援引的重要例证就是尼泊尔纽瓦尔的绘画[54],因为纯粹的印度布画现在已经没有踪迹可寻。作为印度布画的例证,除了西藏唐卡之外就是尼泊尔的纽瓦尔绘画。

纽瓦尔的绘画与印度的布画一样,梵语也称作 paṭa,纽瓦尔语称作 paubha,古纽瓦尔语称作 patibāhāra,与印度布画不同的是纽瓦尔布画通常呈长方形而不是正方形,这一点很像唐卡。"绘制 paṭa 时总是使用棉布,而且用作绘画的棉布是根据画面尺寸为每幅绘画特别织造的,所有的纽瓦尔布画都是用树胶水

[47] 唐代对"棉花"有两种称呼,一种是梵文 karpāsa 的马来语读音"吉贝"、"鼓贝",另一种经常使用的是来源于古波斯语的"白叠",这个词与巴利文的 paṭākā 相关,而且与现代波斯文 bagtak 同源。参看[美]谢弗著、吴玉贵译《唐代的外来文明》,中国社会科学出版社,1995 年,第 444 页(E. H. Schafer, *The Gold Peaches of Samarkand, A Study of Tang Exotics*, The University of California Press, 1963, pp. 204 - 207)。谢弗此说为是。吐鲁番植棉最早的记载是《梁书·高昌传》:"(高昌)多草木,草实如茧,茧中丝如细纩,名为白叠子,国人多取之以为布。"慧琳《一切经音义》卷四《大般若经》卷三九八《音义》:"白叠其草花絮,堪以为布。"参看王仲荦《唐代西州的緤布》,《文物》1976 年第 1 期。这里的"白叠",正好就是梵文的 paṭa,巴利文的 paṭaka。

[48] 沙比提《从考古发掘资料看新疆古代的棉花种植和纺织》,《文物》1973 年第 10 期,收入《新疆考古三十年》,新疆人民出版社,1983 年,第 590—594 页。

[49]《册府元龟》卷九六一,"外臣部·土风三"。

[50] 如《资治通鉴》卷一九六:"(赞普)慕中国衣服、仪卫之美,为公主别筑城郭宫室而处之,自服纨绮以见公主。"《新唐书》卷二一六上:"(松赞干布)自褫毡罽,袭纨绡,为华风。"《册府元龟》卷九八〇:"大享其使,因赐其束帛,用修前好,以杂彩二千段赐赞普……皇后亦以杂彩一千段赐赞普……"

[51] 刘进宝《从敦煌文书谈晚唐五代的"布"》有如下一段论述可解此疑惑:"我们说,唐代敦煌地区已开始种植棉花,那么是否意味着敦煌所产布匹即是棉布呢? 答案是否定的。据《唐六典》卷三《尚书户部》载:'化天下十道,任土所出而为贡献之差。'其中陇右道'厥赋布、麻'。唐代十道中之陇右道,包括凉、甘、肃、瓜、沙、伊、西北庭、安西等州。可见,唐代河西、西域地区麻的种植是非常广泛的。对此,学者们已从不同侧面作了说明,如张泽咸先生认为,大麻比较耐寒,生长期较短,纤维性强韧,'它可以种植于南北各地,但主要产于北方。唐代陇右、河东等道基本上不产绢棉,只出麻布,因此征赋便交麻布。'"参看敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,世界图书出版公司,1996 年,第 416—424 页。

[52] 中唐第 159 窟《维摩诘经变》之"吐蕃赞普听法图"。

[53] 由于当时织机的限制,棉布的纱不能纺得很细,粗棉线织成的布没有拉力,韧性差,所以画布大都采用麻布,绘时使用树脂、明胶涂抹,或使用明矾漂白,以正其经纬,在绘制时不变形,并除去麻布上固有的黄色。

[54] Pratapaditya Pal, *Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection*, p. 114:"然而,必须提及的是,印度至今未有任何唐卡的原型留存,虽然尼泊尔有一些类似的绘画(尼瓦里语称之为'宝卜'),但其断代与唐卡同时。"最早的断代明确的布画 paṭa 是在 14 世纪。

彩画法完成的。一直到18世纪后半叶，纽瓦尔绘画才开始使用纸作画布。”[55]值得注意的是，纽瓦尔绘画一直保留着印度布画最初的功能，它是由曼荼罗绘画发展而来的，整个的布画最初代表的寓意仅仅是本尊神的曼荼罗。在纽瓦尔绘画的早期阶段，paṭa和maṇḍala代表绘画中两种不同的构图方式，图齐教授指出：“在paṭa中，倾向只描绘神灵的图像；在maṇḍala中，则需要根据代表宇宙结构的同心圆和正方形等等图案，描绘神灵和象征物的图像。maṇḍala除了可以绘于织物上之外，还可以用不同颜色研磨的粉末(cūrṇa)在地上描绘。”[56]现在的maṇḍala一词可以用来指以各种材料绘制成的曼荼罗图画，而不再注意是不是按宇宙曼荼罗的原则来构图。曼荼罗本义是在佛徒得到密教的灌顶加持时必需的仪轨，在其发展过程中，曼荼罗逐渐失去了作为宗教入籍仪轨器物的原始特征而与paṭa互相混淆。在此情形下，曼荼罗仅仅被作为是一件普通的宗教用品，并没有将其作为密乘信徒进入本尊曼荼罗时观想禅定的特定仪轨用品。拉露也指出了paṭa与maṇḍala的区别：“虽然paṭa也是宗教用品，然而在其装饰性构图中没有图解宇宙结构的成分。这也正是《文殊室利根本仪轨经》避免将paṭa和maṇḍala两词混为一谈的原因之一，因为后者的装饰图案与方位神灵密切相关。”[57]此外，曼荼罗是在地上绘制并以鸟瞰方式观赏的，布画是垂直悬挂，观者的视线与画面是平行的。

此外，我们对纽瓦尔绘画的历史作简要分析，可以发现其绘画史可以划分为两个时期：第一个时期是14—16世纪，第二个时期是从16—18世纪。14—15世纪的纽瓦尔绘画获得的绘画灵感并非来自印度，而是来源于11—12世纪前后的卫藏绘画，因为纽瓦尔艺术开始兴盛的14世纪，印度本土的伊斯兰化使得佛教绘画几乎无迹可循，而早期卫藏绘画中的印度影响并不是借道尼泊尔。如果说从15—16世纪开始，兴盛起来的纽瓦尔绘画在西藏绘画中留下印迹，那么，从17世纪末至整个18世纪，人们又可以在纽瓦尔作品中注意到逆向的影响：其时，西藏绘画已经形成了自己的风格，纽瓦尔绘画反而开始完全模仿甚至复制西藏唐卡。[58] 因此，纽瓦尔绘画的年代要比唐卡流行的年代晚许多，其绘画例证也不能用来证明唐卡是源自晚于其时代的纽瓦尔布画。斯内尔格鲁夫指出，Tibeto-Nepalese style(“西藏—尼泊尔绘画风格”)这一术语也被用来归纳敦煌发现的断代在10世纪的某些绘画的特征，实际上是不正确的。最好称作两种风格，即印度风格和西藏风格，因为在10—12世纪前后，要确认或者说析离一种尼泊尔的绘画风格是非常困难的，也是不可能的。[59] 总之，并非是尼泊尔的艺术影响西藏艺术或西夏艺术，因为在严格意义上的尼泊尔艺术形成之前，西藏艺术或者说受西藏艺术启发的西夏艺术已经形成。

最后，我们关注一下图齐教授提及的唐卡与游吟诗人绘画的联系，并将唐卡的起源与西藏英雄史诗《格萨尔王传》联系起来，作为印度布画进入西藏的途径，用以说明唐卡的起源，[60]我们认为这种说法有待推敲：

(1) 印度两大史诗《摩诃婆罗多》与《罗摩衍那》产生于公元前6世纪，[61]图齐教授所说的游吟诗人活动于公元前1世纪；藏族的《格萨尔王传》的形成年代最早不会早于公元12世纪，藏族史诗形成发展的时期正好是印度伊斯兰化的时期，这段时间印藏之间的交往几近断绝。

(2) 虽然公元8世纪前后，吐蕃已有《罗摩衍那》的片断译本，[62]但从史诗形态学的角度来看，《格萨尔王传》与印度两大史诗分属不同的史诗体系：前者是南亚次大陆带有神话色彩和农耕特征，重在描述王室战争的史诗；后者是以中亚草原游牧征战为特征，带有浓烈满—通古斯萨满文化色彩，与突厥、蒙古史诗同属一类的英雄史诗。并非是先有唐卡再有史诗，而是藏传佛教对唐卡的使用方法被史诗演唱者所借用。现今发现的有关格萨尔史诗的唐卡，大部分都是在17—19世纪于汉藏

[55] A. W. Macdonald & Anne Vergati Stahl, *Newar Art: Nepalese Art during the Malla Period*, England, 1979, p. 125.

[56] Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls* vol. 1, p. 270.

[57] M. Lalou, *Iconographie des étoffes peintes (paṭa)*, Paris: P. Geuthner, 1930, p. 3; Stella Kramrisch, “Nepalese painting,” *JISOA* vol. I no. 2 (1933), p. 136ff.

[58] “在17世纪，西藏绘画已经形成了自己特殊的风格。在14世纪至15世纪，尼泊尔艺术家是西藏画家的师傅，到了17世纪中叶，西藏绘画风格已经反过来影响了尼泊尔的绘画。”参看S. Kramrisch, *The Art of Nepal*, Vienna: The Asian Society, 1964, pp. 47 - 48.

[59] D. Snellgrove & T. Skorupski, *The Cultural Heritage of Ladakh* vol. I, Warminster: Aris & Phillips, 1977, p. 16, note 17.

[60] 图齐《西藏画卷》第1卷，第271页：“(以唐卡叙述史诗的)习俗在西藏仍然存在，在主要城市的定期集市、朝圣地和市场中，人们经常可以看到巡游各地的喇嘛和俗人，他们向虔诚专注的听众吟唱关于莲花生和阿弥陀佛天国极乐世界的优美故事，边唱边展开大幅唐卡，解释上面所绘他正在讲述的事件和人物的图像。”有关唐卡与史诗的关系，参看[美]梅维恒著，王邦维、荣新江、钱文忠译《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社，2000年，第175—179页。

[61] 季羡林主编《印度古代文学史》，北京大学出版社，1991年，第43—117页。

[62] 参看佟锦华主编《藏族文学史》，四川民族出版社，1994年，第158—161页。莱顿大学教授、著名梵文学者戴雍(De Jong)《敦煌古藏文写本“罗摩衍那”译注》对此史诗的古藏文译本进行了深入的研究。

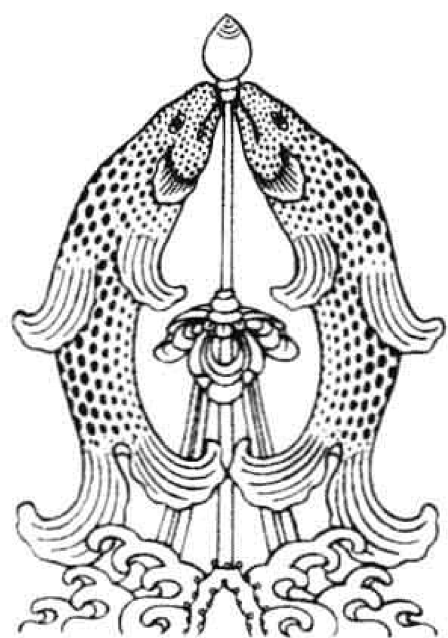
交界地带的康区绘制而成的，早于17世纪的史诗唐卡现在还没有发现。[63]

本节从唐卡语源的分析入手，针对图齐教授认为“唐卡”源于 paṭa，唐卡本身起源于印度布画的观点，从“唐卡”的本义，thang-kha 与 paṭa 一词的关系，唐卡与布画 ras-bris 的区别，ras 与 paṭa 以及 paṭa 进入西藏的方式等方面逐项进行了分析。进而说明，仅凭一二条没有文物例证的词义对应作为西藏唐卡这种艺术形式本身源自印度的结论，对此我们确实应该进行重新审视。

[63]参看[法]石泰安著，耿昇译《西藏史诗与说唱艺人的研究》，西藏人民出版社，1994年，第122—127页（R. A. Stein, *Recherches sur lvÉpopeé et le Barde au Tibet*, Paris, 1959）。四川省博物馆藏有一套十一幅的史诗唐卡，法国巴黎吉美博物馆也藏有此套唐卡，断代在19世纪。

第四节

汉地卷轴画与唐卡的起源



西藏唐卡作为一种艺术形式，究竟是如何产生，又是如何发展的呢？在艺术发展的过程中，艺术形式的形成与发展对该形式统辖的内容的发展具有决定意义，这在西藏艺术史的发展过程中更是如此，因为西藏艺术往往是首先具有了一种艺术形式，然后在此形式中注入相应的内容，从而形成一门艺术种类并发展兴盛起来。或许某一时期、某一地区的唐卡描绘的内容和风格带有不同时期和不同地域的色彩，如东北藏地区唐卡浓郁的中原艺术影响，古格等地唐卡的克什米尔风格，黑水城唐卡的多元风格等等。但在唐卡起源问题上，西藏艺术史研究者都同意如下的观点：西藏艺术的重要形式，如雕塑、绘画等，都是藏人接受邻近国家和地区的影响发展起来的，具有藏民族个性特征的艺术形式，唐卡就是如此。

我们认为，唐卡这种艺术形式本身并非来自印度，实际上它的发展演变过程与从汉唐至宋元的中原汉地卷轴画的形成演变过程相一致，发源于蕃汉交往密切的敦煌，沿着佛教绘画的轨迹，由吐蕃旗幡画演变而成的。在黑水城作品公布以前，唐卡与汉地宋元卷轴画之间的联系由于缺乏中间环节而难以相互联系，但随着黑水城作品公之于世，尤其是西夏故地佛塔中一些唐卡作品的出土，使我们有可能对唐卡形制本身进行研究，从中探索唐卡的起源。

下面我们从唐卡标准形制来分析唐卡的起源（图1　唐卡形制起源示意图）。我们现在见到的大部分唐卡都是竖幅，画心部分多是长方形，画心边缘四周用黄色、红色绸布压边，并将画心与画面上下左右的装裱锦缎隔水缀连在一起，作为隔水的锦缎几乎都采用团花图案的锦缎或织锦，在其背面仍然覆有棉布。唐卡的下隔水中央贴有一块与整个隔水颜色不同的正方形锦缎；或者在上隔水和下隔水的中央贴有一竖条直抵上下卷轴天地杆的饰锦；或者将下隔水竖向分为三部分，中间的锦缎颜色与两侧不同。唐卡上下方都设有卷轴，上方卷轴天杆多为较细的方形木杆，用以提起展开画幅；下方卷轴地杆较长，为较粗的圆形木杆。整个唐卡画面，表面覆有黄色薄绢，上端缝在天杆下缘贴线处。黄绢面盖上，自天杆处垂下两条红色飘带。

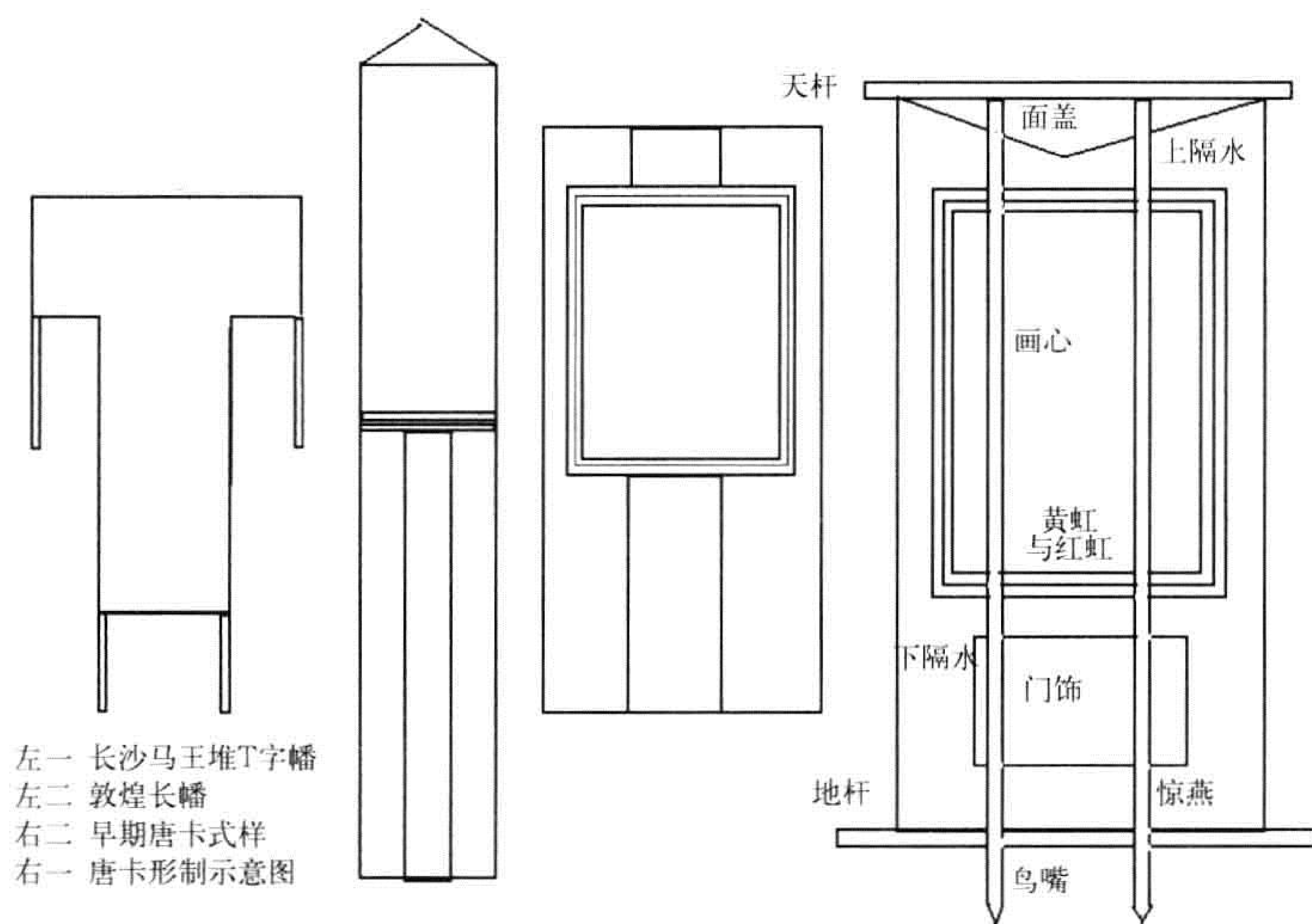


图1
唐卡形制起源示意图

反观作为唐卡原型的印度布画，至今没有任何实物例证。现在被认为与印度布画有关、出自中亚的一些唐卡，据图齐教授所见，画面与曼荼罗描绘方式相同，呈正方形，与我们

今天见到的各个时期的唐卡毫无共同之处。① 更为关键的是，和西藏唐卡中见到的横幅一样，图齐所说的近似正方形的唐卡除了四周简单的镶边外，并没有锦缎装裱，也无从“卷起”。

结合汉地卷轴画发展的历史，从唐卡的装裱形制来看，其装裱方法当属源于唐末至宋宣和年间(1119—1125)日臻完备的著名的书画装裱样式“宣和装”。唐时的卷轴画主要指右侧横向卷起的卷轴，竖向卷起的卷轴称为挂轴。唐代挂轴的突出特点是画心两侧没有镶边，以至于人们认为唐代的挂轴可以看作是卷轴的竖挂。至宋时，挂轴形制逐渐完善而形成宣和装样式。宣和装装裱格式分为两种：第一种，画心上下有绫隔水，然后在画心四周镶褐色小边，再上镶天头，下镶地头，在天头上加贴惊燕；第二种，在画心的四周直接镶黑色小边，然后上镶上隔水与天头，下镶下隔水与地头。② 宣和装的装潢方法一直被认为是经典方法，元、明、清乃至近代都继承了这种方法。从形制上分析，唐卡的装潢法基本上模仿的是宣和式装潢法。然而，时至今日，由于宋代卷轴画存世极少，少数遗世作品的最初装潢格式在漫长的辗转流传过程中早已被后代格式替换，从事中国书画装潢的学者们还没有看到宋代宣和装的装潢实物例证，我们今天所说的宣和装样式装潢的作品大部分都是后代的仿宣和式装潢法。因此，假如我们要判定唐卡的装潢就是宣和式装潢法，必须有实物的证据和年代的对应。十分幸运的是，在黑水城见到的雕版印刷作品和唐卡作品，为研究唐卡与宣和式装潢法之间的联系提供了实物依据。

首先来看黑水城一幅著名的木刻雕版印画《四美图》(图2 《四美图》)。

《四美图》尺幅为79×34厘米，画面上方有榜题“随朝窈窕呈倾国之芳容”，画面描绘的四位美人分别是绿珠、王昭君、赵飞燕和班姬。有一条“平阳姬家雕印”的榜题说明了此画刻印的地点。③ 榜题中的“平阳”为古地名，宋徽宗政和六年(1116)升为平阳府，明以后府治在临汾。④ 从中国雕版发展的历史来看，中国雕版印刷术始于唐代，值得重视的是，在四川成都、甘肃敦煌等地发现的唐代单页木刻还愿佛像，尺幅大都在40×60厘米，有些佛像雕版印出后施以手工彩绘，并在顶端粘上横杆以便悬挂，这些木版佛画都是信徒们为了还愿而供奉的。⑤ 我们将黑水城的这幅《四美图》与西夏时期刻印的另外几幅作品加以比



图2
《四美图》

①图齐《西藏画卷》(Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Kyoto)第267页：“最古老的唐卡，无论是来自古格还是来自卫藏，无论是藏人自制还是自印度输入，都倾向于方形，也就是说，其长宽之间的比例要比现代唐卡小得多。”事实上，近代的印度绘画也多呈横幅，并没有类似唐卡的装裱。

②王以坤《书画装潢沿革考》，紫禁城出版社，1993年，第18页。

③史金波等编著《西夏文物》，文物出版社，1988年，图79。

④平阳被认为是尧所置都城，因其地在平水之阳而得名，春秋时就属于晋国，战国时属于魏国。三国魏正始八年，分河东的汾北十县置平阳郡，宋政和六年升为平阳府，明以后府治设在临汾。公元1811年裁府留县。

⑤[美]卡特著、吴泽炎译《中国印刷术的发明和它的西传》，商务印书馆，1991年，第61—70页；第70—85页及第56页图。(T. F. Carter, *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*, Columbia University Press, 1925)

较，如西夏雕版的《大黑天神像》和《官宦与仆从》，⑥就会发现《四美图》的笔法更趋精细，人物面庞丰满圆润，仍然留有唐代遗风，人物衣饰的用线手法颇得宋代画家李公麟的韵味，以流畅细密的线描衣纹与人物面部及背景形成强烈的疏密对比；这些特征在元明道观壁画中得到了继承，如山西芮城永乐宫壁画和北京法海寺壁画。《四美图》人物服饰上装饰的团花图案亦为宋代绘画多见，但在元代刻印的《西夏藏》和《碛砂藏》的木刻插图中，这些特征并不明显。

《四美图》流入西夏（黑水城）的时间线索有两种可能，第一种是在西夏建国前后。早在宋景德四年（1007）夏国王德明母亲去世时，德明请求到五台山修供十寺，并派使臣护送供品祭祀。⑦ 宋宝元元年（1038），元昊在称帝之前即上表章给宋朝，希望派人到五台山供养佛宝⑧，《四美图》或于此时进入西夏。第二种可能是在西夏后期，西夏人在前往金朝所在的解州购买雕版经藏时得到了这幅印画。⑨ 解州位于今天山西省运城西南，金朝当时（金皇统八年至大定十三年，1148—1173）在此地天宁寺雕刻汉文大藏经，即后世所称"赵城金藏"。⑩ 然而，《四美图》上的榜题说明雕版的地点是在平阳而不是解州，雕版的"姬家"似乎表明是一个小的家庭作坊而不是大的刻经处。《四美图》及黑水城另一幅与之同时期描绘关羽的《义勇武安王》，⑪都是宋代雕版纸马印画等流行的才子佳人、忠孝节义的传统题材，与金、元时期的佛教题材稍有区别。所以，《四美图》的刻印年代或比"赵城金藏"的年代更早一些，也许就是在宋宣和年间前后。

具有相对准确年代推论的《四美图》，其装潢形式较为完整地展现了宋代宣和式装裱法的真实面貌，几乎就是唐卡所本的装潢形式。作为单页的雕版印画，《四美图》是完全按照挂轴的样式刻印的，画心呈长方形，画心周围的回纹边框对应唐卡的"黄虹"和"红虹"，上下绫隔水的长度大致相同，上隔水部位贴有惊燕；从构图来看，《四美图》呈行进中的人物有一种冲出画面的动感，与后代山西水陆画的风格相近，画面题记标志的位置表明此画不像是专为单页的雕版印画设计的画稿，而像是截取了壁画的一个局部，然后用一种"新的装潢法"即宣和式装裱法装裱。《四美图》画面的天头位置刻有两只飞凤，这两只飞凤并非按照汉地吉祥图案的规则呈对称状、双头或双尾相接，而是首尾相随，给观众的印象是它们要冲出画面，飞凤与晚周帛画中凤的造型及其所表现的意蕴是相似的。更引人注目的是，《四美图》上方飞凤的造型与西藏绘画中表现十三战神的唐卡上方所绘鸟形几近一致。

从西藏绘画发展的历史来看，汉地艺术对唐卡的影响主要表现在画面背景的描绘上，以至于西藏绘画在14—15世纪前后画面主色调从红色转为绿色。背景描绘表现在山岩、溪水、云雾、花草树木、宫室楼阁等等方面。事实上，由于佛教造像有其自身严格的造像尺度，画面佛像或神灵等主像丝毫不能变动，而能体现艺术家创作个性的内容恰恰是唐卡的背景描绘。况且唐卡样式的出现是在佛教作为一种外来宗教传入西藏后触发而形成的，也就是说，藏人用了一种现成的艺术形式来容纳现成的佛教内容，而并非是由于佛教内容而对应形成一种新的艺术样式。所以，研究唐卡的起源，并不是研究唐卡画面的内容，并不能以唐卡所描绘的内容、画面内容的来源或风格来确认这种艺术形式本身的来源，而更要重视其形制起源的研究，形制的起源才是唐卡起源的关键所在。因此，我们本章论述的唐卡的起源正是指唐卡形制的起源，而不是指唐卡描绘的内容。唐卡画心的红黄边框、上下隔水、飘带等这些宣和装的形制特征在印度布画中截然无存，然而在11世纪前后的汉地卷轴画中无一例外地找到。最能说明《四美图》与唐卡之间渊源关系的就是《四美图》天头部位的惊燕，因为这两条惊燕就是唐卡令研究者对之困惑的两条飘带，很多人认为唐卡的飘带是用来捆扎卷起的唐卡的，实际上不是这样，因为唐卡的天杆上另有系绳。因此，唐卡的飘带（cod-vphan）是惊燕无疑。《四美图》惊燕的尖头做成箭头状，唐卡飘带的尖头也呈如此形状，更令人惊奇的是，藏语称之为"鸟嘴"（bya-kha），燕子属于鸟类，故"惊燕"端头为"鸟嘴"，由此可

⑥比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版63（Mikhail Piotrovsky, *Lost Empire of the Silk Road-Buddhist Art from Khara Khoto*, Milan, 1993）。

⑦史金波《西夏佛教史略》第28页。

⑧转引自《西夏佛教史略》第29—30页；《宋史》卷四八五，第13995页："宋宝元元年，表遣使旨五台山供佛宝，欲窥河东道路。"

⑨《金史》卷六〇，第1408页；《西夏书事》卷三六，第9页："九月辛亥朔，夏谢恩，且请市儒、释书。"

⑩金藏在元代又有补刻，装潢采用卷子式，共收佛典六千九百余卷。1933年在山西赵城广胜寺发现此版藏经四千九百五十七卷，两年以后由"上海影印宋版藏经会"和"北平三时学会"影印其中罕见佛典四十九部，题为《宋藏遗珍》，作方册本一百二十册发行。关于"赵城金藏"，还可参看宿白先生《赵城金藏、弘法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》，载《藏传佛教寺院考古》第222—233页，文物出版社，1996年。

⑪《西夏文物》，图版80。此幅雕版印画的镶边回字纹与《四美图》完全相同，估计是一批作品中的其中两幅。

见唐卡之飘带源于宣和装惊燕的痕迹。《四美图》惊燕上的三角形饰物，我们推断这可能类似于唐卡展开，面盖卷起时形成的皱褶的简化图示，因为有关惊燕的文字并没有提及这块三角形。

虽然宋或宋以后传世的作品很少加贴惊燕，而且宋以前惊燕的具体样式也不甚清楚，但惊燕本身是宋宣和装的典型标志之一。关于惊燕的起源，据说在宋代就作为一种装饰剪贴在天头部位。这条带子称为“经带”、“绶带”或“惊燕”。有传说认为，中国古代的堂屋较高大，屋内时常有燕子飞入。燕子在天杆上落脚或碰撞画轴，有时会弄脏或损污画面，因此有人在天杆上装了两条丝带，搭在天头上，当风吹动画轴或燕子翅膀碰撞画轴的时候，燕子就惊飞了；久而久之，惊燕就成了天头上的装饰品，且早期的惊燕是活动的。[12] 此说似为有理，实际上是后人对此的猜想，现在见到的“惊燕”一词的记载见于清代高士奇所著《天禄识余》。在宋代周密著《齐东野语》所收《绍兴御府书画式》中，称“惊燕”为“经带”或“绶带”。况且，《四美图》“惊燕”两侧所绘鸟形为飞凤而非燕子，所以，宣和装中的“惊燕”的具体含义尚待考证。

除了《四美图》，黑水城出土的其他唐卡的装潢样式也体现了宣和装装潢法。例如黑水城汉式风格的挂轴《犹勃》和拜寺口西塔天宫藏《上师像》（彩图 2－4－1 拜寺口出土带装裱西夏《上师像》）。这两幅作品的装潢样式大致相同，都是在画心上下加缀上下绫隔水，但画心两侧并没有贴边，这种方法是宋代初期模仿唐代挂轴的一种简略的装裱法，在后代的书画装裱中也一直在使用。《犹勃》的下隔水无存，上隔水中央存有惊燕一条；《上师像》装潢保留完整，天杆和地杆完好无缺，地杆上还绘有 11 世纪极为常见的卷草纹，天杆上方所缀三条金黄色的惊燕，惊燕端头的形状与唐卡飘带的“鸟嘴”和《四美图》惊燕的端头完全相同。值得注意的是，这两幅作品的惊燕都是三条而不是两条（前一幅作品两侧的惊燕散失），而且这些惊燕似乎被作为挂轴卷起时捆扎的丝带。这种情形似乎表明装裱作品的西夏人或许还不完全理解加贴惊燕的作用，因为捆扎挂轴的系带与惊燕是不同的。关于这一点，我们在同一时期的日本挂轴中可以找到确凿的证据。因为日本 11—12 世纪前后的挂轴，画面天杆部位也装有两条二指余宽的丝带，其位置与唐卡飘带的位置相当。两条丝带不是用来捆扎卷起的画轴的，因为画卷起来之后，与唐卡一样，两条丝带就垂在画面前方作为装饰，日本“惊燕”的质地较硬，前端有硬折痕。[13] 众所周知，日本的绘画受到了来自中国唐宋绘画的强烈影响。11 世纪日本挂轴画装潢样式无疑与唐宋绘画有密切的联系，很可能就是模仿中国唐末或宋初的装潢样式。日本挂轴画的“惊燕”样式再一次表明唐卡形制来源于汉地挂轴画。

本节前面提到，研究中国卷轴画发展史的学者有一种看法，认为挂轴就是从卷轴发展而来的，挂轴就是卷轴的竖挂。然而，我们以为，汉地挂轴虽然受到卷轴的影响，但启发挂轴的不应是卷轴，而是旗幡画。从汉地绘画发展的阶段来看，作为绘画形式的卷轴画，其形式得之于竹简册页和缣帛纸卷，它与挂轴画的发展遵循了不同的途径。挂轴是随着民间宗教仪式的发展而出现的，我们以为其最初的形式源于丧葬仪式中使用的旗幡。例如我们今天看到的晚周帛画以及长沙马王堆汉墓出土的 T 字形帛画幡。

窥一斑而知全豹，我们可以分析旗幡帛画与后世挂轴画之间存在的蛛丝马迹。首先，现今发现的所有出土帛画，在挖掘时它的上部都带有横杆，并有系的绳子，证明它们最初是可以悬挂的。其次，后世书画装潢者称挂轴画天杆为“竹竿”或“竹界”，这个名称使人想起挑幡的竹竿，因为缣帛大都产于南方有竹之地。第三，作为宣和装标志之一的“经带”或“绶带”，从其产生的年代顺序分析，极有可能是帛画幡飘带的延续。晚周帛画幡飘带的具体位置不可考，西汉马王堆 T 字幡有四条飘带（彩图 2－4－2 马王堆 T 字幡的飘带），上下方各有两条飘带。及至唐代，其例证我们可以观察现藏大英博物馆 9 世纪的敦煌绢画幡《菩萨像》和《金刚力士像》（彩图 2－4－3 敦煌绢画《菩萨像》），它们与西汉 T 字形帛画幡之间的联系和演变是显而易见的。帛画横的天杆在绢画中变成汉式幡幢的斗拱，呈人字形；T 字幡上方的两条飘带移到了天杆上，并作为经带或惊燕保留在宣和装装裱法的天头部分。引人注目的是，敦煌旗幡画上方飘带的端头与《四美图》的惊燕，以及唐卡飘带的端头都呈箭头状，可见其间有一种

[12]《书画装潢沿革考》，第 28 页；（清）高士奇《天禄识余》“惊燕”条。

[13]本节作者在哈佛大学赛克勒（Sacler）博物馆二层展厅看到数幅日本卷轴画，其中有一幅 12 世纪初年的作品，画心装裱的是书写的佛经，画面天杆部位也装有两条丝带，下垂至画心上边，这两条丝带不是用来捆扎卷轴画的，因为画挂起来之后，两条丝带垂在画面上作为装饰，丝带本身也有装饰效果。这幅画的创作年代大致相当于宋宣和年间，日本挂轴从 11 世纪至江户时期的画面都有两条丝带，赛克勒博物馆藏该时期的卷轴画就反映了这一特点。此外，日本早期带有惊燕的卷轴画内容多为佛教内容，从中隐约可以看出此类卷轴画的起源与佛教有关，日本的这些卷轴画作品从形制上说明唐卡的根源在于汉地绘画。

内在的继承关系。此外，帛画幡的飘带是象征灵魂化为鸟禽向天界飞升的飘动感，是具有实际功利目的的装饰物，这也是经带或唐卡的飘带被称为“惊燕”和“鸟嘴”的内在原因。T字幡下方飘带为了适合唐代旗幡画的形制而演变为多条、四条或三条。最后，仅在整个一块的、呈下隔水状的幡摆上用墨线画上分割线表示条状飘带，绢画画心两侧没有镶边，上下装裱，从而形成了书画界所谓的唐代挂轴样式。

马王堆帛画幡被艺术史研究者忽略的就是T字幡的象征意义，这是解决唐卡形制寓意的关键所在。T字幡独特的形制象征了灵魂从人间进入天界的过程，所以T字幡上方横宽部分与下方竖窄部分的结合处有天界之门，帛画顶端绘有太阳和月亮，太阳之间有汉族古代神话中的金乌，但月亮是下弦月而不是满月，其中也没有绘捣药的玉兔。事实上，藏传佛教的一些造像也继承了日月的如此描绘方法，很多唐卡和版画都绘有日月。在黑水城一些唐卡的上方往往绘有月亮和太阳，而且在唐卡中出现的日月与其他场合例如喇嘛塔顶端的日月样式，即太阳在上，下弦月在太阳下方托住太阳的传统画法不同，这一特点我们在本书收录的作品《药师佛》唐卡中可以看到：主尊右侧胁侍日光菩萨和左侧月光菩萨手中所持莲花上方，分别是金乌红日和玉兔白月。

除此之外，T字幡的象征寓意还有助于我们解决唐卡形制中一个令人费解的难题，那就是唐卡下绫隔水中央加贴的一块锦缎装饰，藏语称之为“门饰”(sgo-rgyan)。现今形制唐卡的门饰安置在下绫隔水的正中央，上不搭画心红黄镶边“黄虹”与“红虹”，下面也不接地杆。然而，很多唐卡的门饰则是上搭画心红黄镶边，但下方不接地杆。不过，也有大量的唐卡作品的门饰呈狭长状，上搭画心底边红黄镶边，下接地杆。

从门饰的这几种形式的演变过程分析，唐卡下绫隔水正中的门饰最初与T字幡的形制极为接近。那么，唐卡与T字幡以及由T字幡演变而来的旗幡画之间是否存在着必然的联系呢——这种联系有助于我们对唐卡起源另一个深层次的原因的理解，我可以认为这种联系是存在的，原因如下：

第一，汉地的丧葬用帛画幡与佛教长幡有渊源关系，佛教长幡是由帛画幡逐渐演变而成的，这一点是毋庸置疑的。例如，藏于法国吉美博物馆的敦煌绢画《引路菩萨图》，就是绘一位高大的菩萨，为一位端庄华贵的妇人引路，榜题记有“女弟子康氏奉为亡夫萨诠，画引路菩萨壹尊一心供养”。绢画所描绘的就是此幡引导妇女前往天国之情景，可见丧葬用的帛画幡与佛教长幡的作用最初是一致的。⑭ 从汉地旗幡发展的历史来看，至迟在公元3世纪，帛画幡在汉地已广为流传。至三国魏时，帛画幡已经在起塔建寺时普遍应运。⑮ 东晋时，更有佛教僧人将帛画幡用于佛教仪式，如晋武帝时，为避战乱，道安(314—385)率弟子慧远等四百余人至湖北襄阳建檀溪寺，铸佛像，使用金丝绣像和帛画幡。据目前所知，最早的五彩幡是云冈二窟和十一窟上的浮雕，此后幡幢形制大致源出于此。呈长方形并有图像绘于其上的幡在年代上晚于幡上没有图像的五彩幡，完整的长方形绘画幡的制作法在唐代就已完全形成。这种长方形幡大多是用丝绢制成，其形制、装潢方法都是汉地风格。故法国学者热拉·贝扎尔等人指出：“幡幢的装潢技术不大可能是与印度或西域传入的图像同时传入中国的，可以断代为9世纪和10世纪并带有装潢的回鹘经幢则明显受到了汉地的影响。”⑯

由汉地丧葬仪式使用的幢幡与帛画，结合由西域传入的佛教图像与幢幡样式，用汉地帛画飞幡装饰方法演变而成的敦煌长方形图像幡是西藏绘画最早的样本，如藏于大英博物馆的幡画《金刚手菩萨》，上面就写有藏文榜题。⑰ 我们还应当关注如

⑭此图吉美博物馆编号为M.G. 17657。彩图可见黄徵、吴伟编《敦煌愿文集》封面(岳麓书社，1985年)，关于敦煌时期幡之功用，可参阅伯2588与伯2838，《敦煌愿文集》第464页“庆幡文”：“素流方誉，凤播清规，长隆胜境之因，每叶庄严之念。于是绣天缯而散彩，镂霞绮以分辉；缀玉还珠，连缯贯彩。厥有厶公谦恭增善，违(帏)绕圆盖之神幡；磬割资财，丝布云中五色之光彩。亦灵独秀，清鉴不群，承家尽(孝)悌之诚，奉国竭忠贞之节。遂能倾心慕教，敬奉圣(足从)。福事已终，焚香祈福。其幡乃镌文拽迥，影摇香阁之风；艳藻萦空，彩辉花园之日。架弘衢而荡色，临风刹以高悬。冥熏之惠乃滋，净福之基逾积。建之者，生福无量；睹之者，灭罪恒沙。以斯造幡功德，焚香念诵胜因，尽用庄严施主即礼：惟愿身如大地，以劫石而俱存；智力高明，等须弥之胜远。六根清净，如皎(月)之升天；三障离身，若莲花之影水，磨诃般若。”

⑮如《洛阳伽蓝记》(北魏杨衒之著，上海古籍出版社，1997年)记三国魏时帛画幡应运情形时写道：“从末城西行二十二里至捍麼城。南十五里有一大寺，三百余众僧。有金像一躯。举高丈六，仪容超绝，相好炳然，面恒东立，不肯西顾。父老传云：此像本从南方腾空而来，于阗国王亲见礼拜，载像归。中路夜宿，忽然不见。遣人寻之，还来本处。即起塔，封四百户，供洒扫户。人有患，以金箔贴像所患处，即得阴愈。后人于像边造丈六像者，及诸宫塔乃至数千，悬彩幡盖亦有万计，魏国之幡过半矣。幡上隶书云太和十九年，景明二年，延昌二年。唯有一幅，观其年号，是姚秦时幡。”

⑯[法]热拉·贝扎尔、莫尼克·玛雅尔《敦煌幡幢的原型与装潢》，耿昇译《法国学者敦煌学论文选萃》，中华书局，1993年，第595—614页。(*Robert-Bezard et Monique Maillard*，“Origine et montage des banniéres peintes de Dunhuang”)

⑰据史伯林(Elliot Sperling)考证，菩萨左肩字母是反写在丝绢上渗透过来的藏文字母pa-ja-ra-pa-re-na。实际上西方一些研究西藏艺术史的学者也认为，西藏地方最早的绘画就是来自敦煌的旗幡画丝绢画。如Henss写道：“来自敦煌的旗幡画，或许可以作为西藏绘画最早的样式，但不能断代早于9世纪。”(Michael Henss，“An Unique Treasure of Early Tibetan Art：The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa”，*Orientations* XXV/6 (1994)，pp. 48－53)

下的事实，吐蕃自公元781—848年统治敦煌近七十年，当地的很多藏人画家实际上都是按中原方式绘制旗幡画，甚至还用棉布绘制幢幡。⑱ 现今藏传佛教寺院使用的横幡，就是古代幡幢的变化形式。对藏文的“幡”一词进行分析，发现它本身确实就是一个中古汉语借词。“幡”藏语读 vphan，因为藏语没有汉语 fan 的[f]音，译[f]时常用 ph 代之，如“一分钱”之“分”读成 phing。藏传佛教的重要仪仗之一幡，从此借词来看，是在敦煌时期传自汉地，该是没有疑问的。除了敦煌旗幡画外，我们仍然能够在一些后期作品中找到唐卡与敦煌时期作品联系的例证，一件早期的《佛足印》唐卡就是对我们唐卡起源说给予有力支持的证据之一。这幅唐卡为丝质，薄施色彩，断代在11世纪前后。巴勒教授认为，此画是齐默尔曼(Zimmerman)收集品中最早的，也是最不寻常的西藏绘画，或许它还有重大的艺术史价值，而且绘画的手法和色调也与我们现今知道的西藏早期绘画大不相同，反而与中亚的旗幡画和敦煌所见的带有藏文题记的纸画的某些特征相互印证。⑲

第二，从唐卡最初的功用分析，我们可以找出它与T字幡在丧葬及民间仪式中使用的共同点：(1) 唐卡画心部分，藏语称为 me-long，即“镜”，等同于藏人萨满巫师使用的铜镜 me-long，是神灵降旨显现的地方；佛教画像不以 me-long 称画心或整个画面，神灵也并不自铜镜中显现。(2) 作为画心镶边的“红虹”与“黄虹”，正如其名称所示，是神灵的光芒及往来的工具，寓示神灵出自吉祥彩云之中。(3) 最为重要的是，唐卡的门饰(sgon-rgyan)，又称“唐门”(thang-sgo)，是神灵进出唐卡的大门。整个的唐卡，实际上是将平面观想成一个立体的龛室，与西伯利亚满—通古斯语族民族萨满巫师使用的神像在本质上是完全一致的。(4) “唐门”的功用恰好就是T字幡的下方条幅，寓示一条进入天界的通道。(5) 唐卡画面上面另有一块丝绢遮布，称为面盖，这是汉地挂轴没有的设置，它与藏传佛教寺院中护法神像龛前的遮布是同一性质。此外，寺院中的佛像、祖师像、菩萨像一般都是敞开的，人们可以直接跪拜，但护法神尤其是源于土著神灵的怒相护法神，通常才加盖遮布。这一现象似乎表明，虽然现今发现的早期唐卡以佛像、菩萨像为多，但它们最初或许与旗幡画内容相关的某些民间仪式有关。

第三，从对 thang-kha 一词的另一种拼法 thang-ka 的语源分析，我们还可以找到唐卡源自经幡的某些证据。我们知道，thang 一词有“平摊”的含义，引申为“伸展”或“平顺”(kham-khum-min-pa)。如古藏文 thang-la 为“铺设”、“陈设”；thang chod pa snam rigs bkrus nas skam sa thang chos par rgyang rgyas pa“把毯子洗净，平铺在地上拉伸”；thang sha gtod pa “铺平”、“绷紧”。这里 thang 有一种面积广大，全部遮住的含义，由此义衍生出“紧”、“结实”、“裹住”、“捆住”的意思。如 thang-thang“紧紧的”、“健康”；thang-ma“平坦”、“均匀”；thang-lhod“松紧”；thang pas thang lhod snyoms por bsdams pa“绳子捆得不松不紧”。实际上，thang 的一种本义是“兽皮”，尤其是珍兽獐子皮(亦与松脂有关)。剥下来的皮有平展之意，引申为“大地”、“平原”，所以藏族创世歌谣中有剥下牛皮诞生大地的说法。⑳ 藏人日常使用的糌粑口袋，即 thang-khug，其中 thang 为“皮”，khug 是“角落”、“弯曲”之意。游牧民族以皮革为计价单位，故 thang-gzhi 指“价格”；thang-gzhal“估价”。Thang-kha 所用之 thang，未取其“皮”之 意，而是用其引申义，thang-kha 有可能是指柱子上悬挂的幡，类似于藏传佛教中使用的 “柱面幡”(ka-vphan)，我们以为，这是唐卡可能的起源形式之一。作为旁证，我们可以观察 thang-shad 一词，thang-shad 是一种仪式，指僧人放下肩头的披肩，用手轻拂以代表顶礼之意。这里的 shad 即是动词 shad-pa“弹拂”，而其中的 thang 自然是指披单本身——一种长方形的红色棉麻布。thang-ka 的 ka 指“柱”等于 ka-ba/kva-

⑱如伯2032(2) 上有唐僖宗中和四年(884)的破除历，背面记有“粗蹀一匹，报恩寺起幡人事用”字样。

⑲图版《佛足印》，尺幅为53.3×54厘米，丝质彩色，断代为11—12世纪，见 P. Pal, *Art of the Himalayas*, p. 147, pl. 79。巴勒教授认为：“此画是齐默尔曼家族收集品中最早的，也是最不寻常的西藏绘画，或许它还有重大的艺术史价值。此外，绘画的手法和色调也与我们现今知道的西藏绘画大不相同。另一方面，作品些许任意、草率的笔触使我们不禁想起那些装嵌入金铜佛像内膛的纸片速写佛像(作者按：这些纸片速写佛像参看 Huntington《菩提树叶》，图版114)以及中亚的旗幡画，浅淡薄施的色彩(看似随意的笔触)也是敦煌所见的带有藏文题记的绘画的特征，或许是藏人艺术家绘制的作品的余响(例证参看 Whitefeild, 1983, vol. 2, nos. 48-49)。与《佛足印》可以比较的是贝桂恩《喜马拉雅的神灵和鬼怪》(Beguin et al, 1977, nos 22-26)和来自黑水城的佛教造像。确实，这些佛像的风格与10—11世纪波罗风格有关，所以可以排除早于10世纪的断代可能性。作品构图最为突出的特征是置于莲座上的一双脚印。脚应该是金的，脚心有莲花的吉祥标志，非常像释迦牟尼佛的足印的表现方式。两脚印之间有三尊像。顶部立像有十一首十臂为十一面观音；中央的是坐像，非常像观音的简单身形；最下一层亦为坐像，穿藏式服装，戴着早期雅隆王朝时期吐蕃赞普的有带帽子，极有可能是松赞干布。因为他被藏人看作是观音的化身。两侧胁侍人物(底部)很可能是这位赞普的两位王妃文成公主和赤尊公主，其发髻样式和服装是典型的西藏风格。”(作者按：这幅作品表明唐卡样式与敦煌作品的关系，初期的唐卡质地不一定用棉布，这幅作品就是丝质，虽然这幅作品的年代因为其中的波罗成分而被认为是10世纪以后的作品。)

⑳如《斯巴宰牛歌》讲道，斯巴宰牛时，剥下牛皮铺大地，所以大地是平的(srid pa ba chen bshav dus ki/ba ko blang nas thang ngo btang/thang kha zhen che no de gis red)。

ba，thang-ka 即指“布柱”或“幡柱”，属实词并列形成的词组；如果认为 thang 来自名词化动词，thang-ka 也可以解作“（以幡）遮柱”。

与唐卡的这种解释相关连的另一个藏语词是 thang-sku，可以直译为“唐卡佛像”或“平面的像”，似乎非常合乎现代艺术分类逻辑。然而，“唐卡”写作 thang-sku 的例证极为稀少，而更多写作 sku-thang，大都出现在近代文献。从藏语构词法来看，形容词不会放在名词的前面构成词组，放在名词前面起形容词作用的只能是名词，如 vjims-sku“泥像”、rdo-sku“石像”、lha-sku“神像”、vbris-sku“画像”等。所以，thang-sku 中的 thang 是名词 thang-kha 中的 thang 而非形容词。[21]

㉑将之解释为“平面的像”此一观点出自辛格，这条简短的注文也是我们看到的近年唯一涉及到唐卡语源问题的西文论述之一。参看 Jane Casey Singer，“Painting in Central Tibet，CA 950－1400，” *Artibus Asiae* vol. LIX，1/2，p. 87，note 2：“Thang-ka 这一词可能是指‘平展的什么东西’（The term *thang-ka* may denote ‘something [ka] flat [thang]’）。图齐将之确定为‘能卷起者’，但还是没有解决这个词的语源学源流。假如这个词被理解为‘卷轴画’的含义，那么，藏人为什么选这个词描述他们画在布上的画就很难理解。图齐指出，藏人指布画有另外一个词 ras-bris 和 ras ri-mo，和梵语指这个词的名称 paṭa 语义极为接近。然而，藏文有关布画的另一个名称或许对解释唐卡的语源更有帮助，这就是 thang-sku 一词。字面解释是‘平面的身体’，其中暗示这种艺术形式图像的二维性质。虽然现在没有办法证明 thang-sku 一词演变成 thang-ka，后缀-ka 使得形容词 thang 成为一个简单名词。或许同语源的词素可以在 thang-ma 和 thang-zhu 中找到，后一种词出现在 15 世纪的历史文献中，罗列赫将之翻译成‘平的喇嘛帽’flat lamavs hatv。”实际上，辛格提到的罗列赫的翻译是错误的，“唐徐帽”指的是漆帽，是高顶帽子，词中的 thang 指“松脂”而不是“平”。

第一节

蕃夏文化交流与西夏的藏传佛教



藏语称西夏为 mi-nyag,这一称呼既指西夏建国以前的党项人,也指西夏建国以后的西夏人。①《西夏纪事本末》卷首"西夏地形图"记西夏陵为"木纳西夏祖坟","木纳"即"木雅"mi-nyag。②论及西夏与吐蕃的历史文化联系,从公元 7 世纪初党项羌与吐蕃王朝发生联系开始,到 13 世纪初西夏亡国时为止,长达六百多年。其间你来我往,水乳交融,是中国历史上较为少见的现象之一。③唐时,吐蕃和党项部落之间的战争使得大批的党项人归属于吐蕃王朝治下,两族杂居者为数众多;雅隆王朝解体以后,东迁河陇、河湟一带的吐蕃人与内徙的党项人部落杂居共处;西夏建国以后,上述地方有很大一部分吐蕃人被收归治下,成了西夏的"编户齐民"。吐蕃与党项统治者之间的相互军事争夺与两族人民之间的相互往来,构成了政治上的统治与被统治,民族关系上的杂居与融合,文化上的极为密切的相互交流。④

一、吐蕃佛教对党项人的影响

西夏佛教与藏传佛教的关系源远流长。由于地域和族群的关系,吐蕃人和党项在历史和文化方面有诸多的共同之处,宋人称"大约党项吐蕃,风俗相类"⑤。传为阿底峡所掘伏藏《柱间史》记载,松赞干布的第三位妃子是木雅女茹雍东萨尺尊,她主持修建了查拉贡布神殿(即岩神大黑天神殿),此妃还在女妖魔窟旁的一岩石壁上勒石作大日如来像。另在宫殿的西北面,为阻断厉鬼出没之地而起造白塔,举行佑僧仪式,⑥并主持修建了米茫才神殿(mig-mang-tsal-gyi lha-khang)。⑦松赞干布命人在弥药热甫岗地方建造了佛寺,并以弥药人为监工在康区建造隆唐准玛寺。⑧在吐蕃地方也有很多来自党项的僧人和学问僧。⑨据《木雅五学者传》记,热德玛桑格大师等五位学者,早期都无一例外地去过吐蕃地区,在桑普寺求经学法,还到过夏鲁、萨迦、纳塘及觉木隆等地寺院,学有所成。⑩宋人周煇撰《清波杂志》云:"蕃法,唯(西夏)僧人所过,不被拘留,资给饮食。"⑪可见藏传佛教对西夏的影响早在吐蕃时期就已经开始,西夏佛教实际上受到了西藏前弘期佛教的影响;与此同时,党项人的佛

①《宋史》称西夏为"夏国",《辽史》、《金史》和《元史》称"西夏",《长春真人西游记》称"河西",《蒙古秘史》称"唐兀",《马可波罗行纪》称 Tangut"唐古忒",西文对西夏的称呼即出于此处。西夏人自称"大夏"、"大白上国"、"白上大夏国",1038 年建国(宋仁宗景祐五年),传十位皇帝:元昊——谅祚——秉常——乾顺——仁孝——纯祐——安全——遵项——德旺——晛,1227 年为蒙古所灭,历时一百九十年。

②(清)张鉴撰《西夏纪事本末》卷首,光绪十年(1884)江苏书局刻本。

③党项羌与吐蕃正式发生联系是在唐太宗贞观年间。贞观八年(634),松赞干布遣使入朝,唐太宗遣冯德遐为使下书临抚。松赞干布又听说突厥、吐谷浑"皆得尚公主",乃遣使送币向唐朝求婚,太宗没有答应,"弄赞怒,率羊同共击吐谷浑,吐谷浑不能亢,走青海之阴,尽取其赀畜。又攻党项、白兰羌,破之。勒兵二十万入寇松州。"(《新唐书》卷二一六《吐蕃传》)这是见于汉文史籍的党项与吐蕃的最初接触。

④张云《论吐蕃文化对西夏的影响》,《中国藏学》1989 年第 2 期,第 114—131 页。

⑤《宋史》卷六四《宋琪传》。

⑥*Bkav-chems-ka-khol-ma*, pp. 231 - 232: devi phyi ma ru yong stong bzav khri btshun-yin/des brag lha mgon povi lha khang gi rmang gting ngo/此书甘肃人民出版社 1989 年藏文版仅记载木雅妃建造了神殿,没有提到勒石造像之事,该书卢亚军汉译本(甘肃人民出版社,1997 年版)有关以上文字,不知据何种本子而来。

⑦黄颢《〈贤者喜宴〉译注》,《西藏民族学院学报》1981 年第 2 期。但《柱间史》记米茫才神殿为来自李域的妃子李姜通萨尺尊所建: devi phyi ma ni li lcam mthon bzav khri btshun yin/des lha sa mig mangs tshil gyi lha khang gi rmang bding ngo.

⑧此事见藏文史书巴卧·祖拉陈瓦著《贤者喜宴》,黄颢译注本,见《西藏民族学院学报》1981 年第 2 期。另见黄颢《藏文史书中的弥药(西夏)》,《青海民族学院学报》1985 年第 2 期。

⑨这些僧人名前往往冠有"木雅巴"(mi-nyag-pa)、"木雅"(mi-nya)或"咱米"(rtsa-mi)的名称,如《贤者喜宴》所记生于下多康弥药地区的高僧咱米桑杰扎巴(rtsa-mi sangs-rgyas grags-pa)是一位著名的西夏译师,也是蔡巴噶举派创始人贡唐喇嘛相依止的上师之一,在贡唐喇嘛相的传记中对这位上师有记载:生于多康木雅咱米地方,曾任印度金刚座寺(印度比哈尔的超岩寺)的堪布二十年之久。其事迹还见于《青史》(郭和卿译本第 44—67 页,罗列赫译本第 49 页),很多西夏唐卡中的上师像很可能正是描绘他。另外,据《巴协》、《青史》记载,赤松德赞为弘扬佛法派遣巴塞囊和桑喜前往汉地迎请高僧,同时也请来了"木雅和尚",他们成了赞普的上师,教授大乘密教理论。此后并形成木雅上师传承(郭和卿译《青史》,第 517—518 页)。Elliot Spering, "Rtsa-mi Lo-tsa-ba Sangs-rgyas Grags-pa and the Tangut Background to Early Mongol-Tibetan Relations", in *Tibetan Studies. Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies* vol. 2, ed. by Per Kvaerne, Oslo, 1994, pp. 801 - 824.

⑩高景茂译《木雅五学者传》,转引自张云《论吐蕃文化对西夏的影响》,《中国藏学》1989 年第 2 期,第 114—131 页。

⑪(宋)周煇《清波杂志》卷一〇"唃厮啰":"康定二年,刘涣奉使入西羌,招纳唃厮啰族部。蕃法,唯僧人所过不被拘留,资给饮食。涣乃落发僧衣以行。"邓少琴《西康木雅乡西乌王考》,载白滨编《西夏史论文集》,第 684 页。

教上师对吐蕃佛教尤其是吐蕃后弘期佛教的兴起，起到了很大的促进作用，并为11世纪藏传佛教支派进入西夏佛教体系奠定了基础。

当吐蕃王朝在卫藏的统治变得衰弱，朗达玛赞普灭佛之时，与吐蕃在种族和文化上具有亲缘关系的党项人乘机填补了这一空白，取代吐蕃成为吐蕃东北部这一广大区域的佛教文化中心，《西藏王统记》描述这种局面时将卫藏形容为黑暗之域，并记载说，在近一百年的时间内连佛法的名字都无人谈及。⑫ 卫藏的僧俗为避灭法战乱，取道各路逃离卫藏，来到与党项人杂居的多康学法和从事宗教活动，以至于多康成为10—11世纪佛教传播的中心，下路弘法的起点。东律初祖拉钦·贡巴饶赛（952—1035）就是宗喀德康（今青海循化黄河以北）地方人，⑬据说大师曾从弥药上师学法。⑭ 拉钦驻锡丹迪寺时，朗达玛大妃那囊氏之子永丹六世孙益西坚赞，派卫藏十人赴丹迪学法，其中有前藏赴多康的鲁梅（另一种说法，鲁梅是贡巴饶赛的弟子粗·喜饶乔[mtshur shes rab mchog]的弟子）。⑮ 鲁梅等受戒弟子陆续返回卫藏的时间是在公元975年以后，在卫藏各地广收门徒。其弟子有"四柱八梁三十二椽"之说，并在卫藏建立了很多的寺庙，剃度了很多的僧人并形成了各自的传承。他们所属的寺庙正是公元11世纪前后在西藏艺术史上有重要意义的那一批卫藏早期寺院，其建寺的时间正好是鲁梅等人返回卫藏的时间。作为西夏佛寺主体，建于都城兴庆附近的寺院，其建寺时间也都是在这一时期。⑯

从以上史实可以设想，正是以鲁梅为首的一大批赴多康学法的僧人将多康党项等地包括佛教艺术在内的佛教文化传入卫藏，使卫藏的佛教传承完全中断了近一百年，所有的寺庙、佛像等等几乎被彻底毁坏的历史状况得以改变。没有多康边地保留的佛教文化传承，卫藏佛教不可能如此迅速地复兴。然而，多康党项等地保留的吐蕃佛教艺术遗存应该是前弘期末由东印度传入西藏的波罗风格，在党项故地的近一个世纪，艺术风格融进了某些当地的艺术成分，而这些当地的艺术成分本身就是多元风格的组合体，其中包括传自西域的中亚风格和经由中亚传入西夏的东印度波罗风格。所以，11世纪西藏艺术中出现的中亚特质，很大程度上是以西夏艺术作为中介来实现的。虽然我们并不能将藏文史书中提及的多康地区完全与党项人生活的地区等同起来，将10世纪前后的多康地方化的吐蕃时期遗留佛教看作是西夏立国以后的西夏佛教，但是，藏传佛教在西夏的传播远比我们想象的还要兴盛。我们今天在西夏人活动过的地区都可以发现西夏地方化的藏传佛教遗存，这些遗存连接成若干条西夏艺术向外传播的通道，将西夏与西藏联系在一起。⑰ 我们可以认为，出现在11世纪前后卫藏寺院中的壁画都不同程度地受到"西夏艺术"的逆向影响，扎塘寺的壁画某些风格成分就是如此。然而，必须加以确认的是，以上谈到的"西夏艺术"仅仅是一种笼

⑫"彼时，佛法弘扬于多康之地，而藏地却无佛法，成为黑暗之域。"(de ltar khams na sangs rgyas kyi bstan pa dar bzhing/bod na chos med par mun pavi smag rum du gyur na)卫藏这种没有佛法的黑暗年代，近一百年："藏王朗达玛阴铁鸡年（辛酉年，即会昌元年，公元841年）灭法，阴铁鸡年（辛酉年，唐昭宗光化四年，公元901年）佛教余烬复燃。或云历时六小甲子，然实际上是八小甲子。在此九十八年中，就是佛教的名字也没有听说过。"(de ltar rgyal po glang dar mas lcags mo bya la chos snubs/lcags mo bya la bstan pavi me ro langs nas/lo skor dguvi bar du dbus gtsang na chos med do zer kyang/nges pa can du lo skor brgyad/lo dgu bcu go brgyad kyi bar chos kyi ming tsam yang med do/)见《西藏王统记》，民族出版社，1981年，藏文本第240、242页。

⑬如《安多政教史》所记："圣教在多麦地区的弘传，虽然没有前弘期与后弘期之分，但毫无疑问在前弘期时，许多智者、成就大师、法王和大臣们以公开或不公开的方式为众生作过弘法传承，这是存在的事实。尤其是当朗达玛毁灭西藏地区圣教之后，在吉祥曲沃日山(chu-bo-ri)的禅院中修行的约尔堆(gyor-stod)的玛班·释迦牟尼(dmar paṉ shvakya mu ni)、哲穹多(drad-chung-mdo)的约格迥(g-yo-dge-vbyung)、嘉热巴(rgya-rab-pa)的藏热赛(gtsang-rab-gsal)三人用骡驮上律部经论，逃往上部阿里，又从那里转往葛逻禄(gar log)，由此取道霍尔地区，经多麦南部白日(be-ri)的察措湖(tshva-mtsho)，来到黄河峡谷的金刚岩洞、安穹南宗窟(an-chung-gan-gnam-rdzong)、丹斗寺等处修行。有一天，被黄河边的一位牧童发现了，他于晚上在人群中议论此事，宗喀地区的一位叫做穆苏萨巴尔(dmu-zu-gsal-vbar)的年轻人听见后，产生信仰，请求剃度。于是，藏任亲教师，约和玛二人任规范师，度其出家，授比丘具足戒，命名为格瓦饶萨(dge-ba-rab-gsal)。后来由于学问渊博，洞晓义理，被人们尊称为贡巴饶赛(dgongs-pa-rab-gsal)。"（吴均等汉译本，第22页）然而，更多的文献将贡巴饶赛看作是前藏彭域地方人，后移居青海化隆丹迪寺。《藏汉大辞典》介绍贡巴饶赛事迹云："贡巴饶赛大喇嘛……生于拉萨东北之彭域，移居青海境化隆县丹迪地方。"今青海互助所存白马寺，即是大师圆寂后其弟子修建。

⑭"（贡巴饶赛）从上述亲教师和规范师即北方木雅噶的郭戎森格扎处学习律经"（吴均等汉译本《安多政教史》，第23页），这里的"木雅噶"藏文作mi nyag gha.

⑮"当恶王（朗达玛）灭法后约八十余年，桑耶小王擦那益西坚赞为施主，送弟子赴多康求戒，其首次求得戒律者，则名为卫藏七人。"(rgyal po sdig can gyis chos bsnubs nas lo brgyad cu lon pa na bsam yas kyi mngav bdag/tsha na ye shes rgyal mtshan des bdag rkyen mdzad nas khams su sdom pa len pavi thog mar/dbus gtsang gi mi bdun du grags pa ni/klu mes……《西藏王统记》，第242页）又如《巴协》所记："彼时，在多麦康区的师徒传承并没有中断的消息就传开了。吐蕃地方有信仰而且想行佛法的人便都到康区去寻求戒律。后来，有卫藏的鲁梅等十二人也到康地学法。学成返回卫藏时，连同途中遇到一起回去的一人，共十三人。"(dus de tsa na mdo smad kyi khams na mkhan slob kyi bkav rgyud ma chad par vdug par grags/bod dad pa can chos bya bar vdod pa kun sdom khams su len par vgro/phyis [dbus gtsang] klu mes la sogs pa mi bcu gnyis lam nas... log pa gcig dang bcu gsum vod/佟锦华、黄布凡译注本，汉文本第72页，藏文本第203页）

⑯有纪年可考的寺院如位于兴庆府东的高台寺（建于1047年）与承天寺（建于1055年）。

⑰史金波《西夏佛教史略》一书对西夏境内的寺院逐一进行了分析，将其概括为兴庆府—贺兰山中心；甘州—凉州中心；敦煌—安西中心即黑水城中心（第122—125页）。这几个中心，现在都发现了藏传佛教遗迹，如东部的宏佛塔、拜寺口双塔以及出土的唐卡及木雕上乐金刚像等，青铜峡一百零八塔及附近的喇嘛塔内发现的两幅唐卡，内蒙古伊克昭盟鄂托克旗阿尔巴斯苏木百眼窑石窟（蒙语阿尔寨石窟）的壁画（王大方等《百眼窑石窟的营建年代及壁画主要内容初论》，《内蒙古文物考古文集》第一辑，中国大百科全书出版社，1994年）；西部的安西榆林窟西夏晚期藏密洞窟形式及壁画（张伯元《东千佛洞调查简记》，《敦煌研究》创刊号，1983年），安西千佛洞第5窟窟门北侧壁画中的藏式佛像以及五个庙石窟的藏传密迹等（张宝玺《五个庙石窟壁画内容》，《敦煌学辑刊》1986年第1期）。

统的概念，因为我们设想的西夏艺术对藏传艺术的影响，发生在藏传佛教前弘期的初年，此时西夏还没有建国，生活在这一广大区域的党项人的艺术创作，根本无法称之为一种艺术流派，更谈不上对其他域外艺术的影响；所以，这种影响只是7世纪以来中原艺术对吐蕃艺术影响的继续。

二、西夏建国以后藏传佛教的弘传

西夏王朝的建立经历了众多的磨难，从唐时党项人在吐蕃势力挤压下的多次辗转迁徙，五代时期与诸藩镇政权的周旋直到李元昊称帝建立大夏国，可以说是从夹缝中成长起来的。西夏的人民经历了太多的颠沛流离和无尽的战乱，他们希望有一种宗教能够及时地解除心灵的苦难，舒缓精神的压力。西夏社会的这种特征导致了西夏佛教有一个显著的特点，那就是极强的实践性和高度的包容性。这种佛教并不重视其遵循何种流派，奉行何种教义，而是强调通过直观的可以操作的宗教仪式让信徒取得精神安慰感。西夏大规模的译经与刻经活动，究其本质，并非要建立自己的佛教体系，而是西夏王室这种情绪的宣泄。所以，西夏佛教同时将汉地佛教和藏传佛教兼收并蓄地融合在一起，极为侧重藏汉佛教中有关实践的内容并因此看重藏传佛教。藏传佛教中噶玛噶举派的教法具有明显的实践色彩，正好迎合了西夏佛教重仪轨、重实践、轻理论的特点，使其在西夏朝野得以迅速地传播。

西夏建国后，早期曾与河湟吐蕃首领唃厮啰产生矛盾，两者之间不断发生战争，西夏腹背受敌，形成被吐蕃、北宋夹击的形势。秉常时期，皇太后梁氏为联络吐蕃，以自己的女儿向吐蕃首领董毡之子蔺圃比请婚。乾顺时期，西夏国相梁乙埋又向吐蕃首领阿里骨为自己的儿子请婚，后来吐蕃首领拢拶叉与西夏宗室缔结婚姻，双方关系有所改善，交往比早期明显增多。⑱ 可以说，整个12世纪，西夏和吐蕃没有发生过大的战争，一直和平相处，近一百年的和平时期为西夏和吐蕃的文化交往创造了良好的政治社会环境，⑲而河湟吐蕃时期遗留佛教的兴盛则为后期藏传佛教在西夏的传播提供了便利条件。西夏建国前后，正是唃厮啰政权统治的河湟一带佛教盛行的时期。现存西宁北山的土楼山石窟壁画，就是河湟吐蕃时期藏传艺术的留存，西窟可见大日如来圆形构图曼荼罗。⑳ 宋绍圣中(1094—1097)，武举人李远官镇洮，奉檄军前记其经历见闻，撰《青唐录》，文内有云："(青唐)城之西，有青唐水，注宗哥，水西平原，建佛寺广五六里，缭以冈垣，屋至千余楹，为大像，以黄金涂其身，又为浮屠十三级以护之。阿离骨敛民作是像，民始贰离。吐蕃重僧，有大事必集僧决之，僧之丽法无不免者。城中之屋，佛舍居半；唯国王殿及佛舍以瓦，余虽主之宫室亦土覆之。"㉑从以上记载，可以看出当时青唐城佛教的鼎盛，佛寺几乎占据了城市建筑的一半，并且能够塑造高达十三级浮屠的镏金大佛像，其造像技艺之高超可以想见。《续资治通鉴长编》记宋熙宁五年(1072)十月，宋军收复镇洮军(熙河)接收归附吐蕃各部后在当地建寺，以"大威德禅院为额"，这里的"大威德"疑为密教神灵，㉒因为"大威德"一词专指 rdo-rje vjigs-byed，梵文 Vajrabhairava，况且这是安抚吐蕃部落所建寺院。若是，那么这就是我们现在看到的藏传密教造像在这一地区流行有明确纪年的最早记载。

《青唐录》撰写的时间正是在西夏建国的初年，青唐吐蕃部落保留的吐蕃前弘期的艺术(11世纪初年西藏本土后弘期艺术风格还没有建立起来)如何不传播到与之杂居的西夏人那里？所以，我们在讨论吐蕃文化对西夏的影响时，应该充分考虑河湟吐蕃对西夏的影响。如上所述，藏文文献记载吐蕃佛教在西夏建国以前很长时间就已经传入并迁徙至内地西北的党项人中间，我们以为其年代最晚应该早于大师贡巴饶赛(952—1035)，因为大师曾向西夏上师学法。至西夏建国初期，藏传佛教似乎已经盛传开来，乾顺天祐民安五年(1094)的《重修凉州护国寺感通塔碑铭》的西夏文部分末尾列举了修塔的有关人员，其中有"感通塔下羌、汉二众提举赐绯和尚臣王那征遇"。西夏文的"羌"字音"勃"，正与吐蕃的"蕃"字同音，此字应是吐蕃的称谓，

⑱《西夏佛教史略》，第51页。

⑲参看杜建录著《西夏与周边民族关系史》，甘肃文化出版社，1995年，第136—151页。

⑳该窟东窟壁画有宋宣和三年(1121)游人题记，可见这些壁画是1121年以前的作品。参看张宝玺《青海境内丝绸之路故道上的石窟》，刊敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，第150—151页。

㉑祝启源《唃厮啰——宋代藏族政权》第276页：(国主)处理军政大事的店堂旁边就供有"金冶佛像，高数十尺，饰以真珠，覆以羽盖"。宋神宗熙宁七年(1074)《广仁禅院碑》描述河湟吐蕃云："西羌之俗，自知佛教……其诵贝叶傍行之书，虽侏离鴃舌之不可辨，其音琅然，如千丈之水赴壑而不知止。"张维《陇右金石录》，转引自前引祝启源书第278页。

㉒(宋) 李焘《续资治通鉴长编》卷二三九，熙宁五年十月甲申记事，中华书局，1979年。

可知当时凉州已有管理蕃汉事务的僧官。[23] 事实上，西夏与吐蕃的关系实际上比人们想象的还要密切，远在1036年西夏攻陷瓜、沙之际，张掖河流域的人们已经普遍使用藏语，《宋史·夏国传》记：（德明之子）元昊“晓浮图学，通蕃、汉文字”。在他新制西夏文字以前，所谓“蕃字”指的就是藏文，因此元昊早年就已和藏传佛教发生关系，应该是可以肯定的。[24] 如1045年，西夏派僧人吉外吉、法正等到宋朝，感谢宋朝第二次赐经事。这里的“吉外吉”，应为藏文 chos-rje 的译音，意为法王，是藏传佛教高僧的一种称号，萨迦派即以 chos-rje 称萨迦班智达。[25] 又如，1093年西夏建感应塔及寺院，完工后立碑志庆，碑文末尾的名单中有“庆寺都大勾当铭赛正嚷挨黎臣梁行者庆寺都大勾当卧则罗正兼顶直罗外母罗正律晶赐绯僧”之句。“都大勾当”在黑水碑藏文中作 spyi-vi-zhal-snga-ba，可能相当于后期藏传寺院中管理行政事务的机构 spyi-ba；“卧则罗正”可能就是藏传寺院的领经师 dbu-mdzad-slob-dpon。[26] 1098年（永安元年）《敕赐宝觉寺碑记》提到，在甘州建卧佛寺的西夏国师嵬名思能早年曾随燕丹国师学习佛理。这里的“燕丹”，当即藏语的 yon-tan，可能这位国师来自西藏，也可能西夏国师以藏语作为国师称号。[27] 此外，西夏境内有很多的吐蕃人，他们主要使用藏语，这是藏传风格佛教艺术在西夏广为流传的因素之一。在吐蕃撤出河西敦煌和于阗一线后，藏语直到公元10世纪仍被作为官方语言而普遍使用着，[28]以至于藏人出家也要层层考试才能度为僧人。[29] 西夏人在吐蕃人聚居的河西立碑时不用西夏文而用藏文，如乾祐七年（1176）于甘州城西张掖河桥畔之《黑水建桥敕碑》，可见该地使用藏文的时间已经不短了。[30] 今存敦煌写本《嵬名王传》，则是西夏民间用藏文字母代替西夏文拼音写成。[31]

此外，藏语在西夏境内，还是诵读佛经的必备文字之一，如乾祐二十年（1189）的大法会“念佛诵咒，读西番、番、汉藏经”，将藏语经文（西番）放在首位，可见藏语在西夏佛教活动中的地位。克恰诺夫（E. I. Kychanov）认为，西夏国内佛教徒学习藏语是强制性的。他还以法典为例，说明藏语的重要性。据统计，要求用藏语诵读的佛经有：《文殊室利名经》、《毗奈耶决定伏波离所问经》、《大方光佛华严经》、《般若波罗蜜多心经》、《一切恶道消除佛顶尊胜陀罗尼经》、《无垢净光明摩诃陀罗尼经》和《金刚能断般若波罗蜜多经》等。[32] 综上所述，西夏建国以后藏传佛教的流行，实际上是党项人的佛教与吐蕃前弘期和后弘期交替时期佛教关系的继续。因此，我们在分析包括黑水城在内的西夏藏式风格作品时，并不能将这些作品的出现年代严格限定在噶玛噶举和萨迦派僧人与西夏朝廷发生联系之后，而应该考虑党项人和吐蕃的关系，西夏早期、中期和河湟吐蕃佛教的关系。假如没有两者之间地域、民族与宗教之间绵长深厚的历史联系，很难设想10世纪前后在吐蕃复兴、11世纪初复由阿里等地进入卫藏的修行上乐金刚、金刚亥母、本尊曼荼罗的密法几乎同时能够在西夏的广大区域流行。

西藏艺术史家在讨论由西藏使夏的僧人上师时，一致将一世噶玛巴都松庆巴的弟子藏巴顿库瓦入藏，作为藏传佛教绘画进入西夏之始，并以此作为西夏藏传风格绘画断代的依据，[33]从而将出现修习上乐金刚根本续双身像的西夏绘画断代在1189

---

[23]《西夏佛教史略》，第52页。

[24]王忠《论西夏的兴起》，《历史研究》1962年第5期。白滨编《西夏史论文集》，第23页。

[25]语出《续资治通鉴长编》卷一五六，转引自史金波《西夏佛教的流传》，《世界宗教研究》1986年第1期；参看陈庆英《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系初探》，《藏学研究论丛》1993年第五辑，第46—47页。《西夏书事》亦有记载“（元昊）遣蕃僧吉外吉法正等报谢景祐中所赐经”，事在宋庆历五年即西夏天授礼法延祚八年，其时宋与西夏已成和议，此年元昊即先后遣使贺宋正旦及宋帝生辰，宋亦颁历于西夏。

[26]罗福颐《西夏护国寺感应塔碑介绍》，《文物》1981年第4、5期，收入《西夏史论文集》，第452—458页。陈庆英《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系初探》，《藏学研究论丛》1993年第五辑，第46—47页。

[27]史金波《西夏佛教的流传》，《世界宗教研究》1986年第1期；参看陈庆英《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系初探》，《藏学研究论丛》1993年第五辑，第47页。

[28][法]乌瑞著，耿昇译《吐蕃统治结束之后甘州和于阗官府使用藏语的情况》，参看《敦煌译丛》，甘肃人民出版社，1981年；原文刊巴黎《亚洲杂志》1981年，第81—91页。

[29]如《天盛改旧新定律令》云：“番、汉、羌（指藏人）行童中有能晓颂经全部，则量其业行，中书大人，承旨当遣一二□（人），令如下诵经颂十一种，使依法颂之，量其行业，能颂之无障碍，则可奏为出家僧人。”参看史金波《西夏的佛教制度》，载李范文编《首届西夏学国际学术会议论文集》，第313页。

[30]王尧《西夏黑水桥碑考补》，《中央民族学院学报》1978年第1期，第51—63页。

[31]参看李范文《西夏陵墓出土残碑考释》，《西夏研究论集》，宁夏人民出版社，1983年，第115页。

[32]张云《论吐蕃文化对西夏的影响》，《中国藏学》1989年第2期，第114—131页。

[33]有关噶玛噶举派和西夏朝廷关系的记载，最早的是蔡巴·贡噶多吉所撰《红史》，但广为学界所知的却是噶玛噶举派僧人巴卧·祖拉陈瓦（1504—1566）撰《贤者喜宴》。书中在叙述西夏王统时记载：西夏王泰呼非常崇敬一世噶玛巴都松庆巴，曾派遣使臣入藏延请都松庆巴到西夏传法，都松庆巴未能前来，便派遣弟子格西藏索瓦来到西夏。藏索瓦被西夏王尊为上师，传授藏传佛教的经义和仪轨，并组织力量大规模翻译佛经，极受宠信。后来都松庆巴在他所建楚布寺修建白登哲蚌宝塔时，西夏王又献赤金璎珞及经幢、华盖等各种饰物。都松庆巴圆寂后，在其焚化处建造吉祥聚米塔，藏索瓦用西夏的贡物，以金铜包饰此塔。这段记载十分重要，几乎国内外涉及西藏与西夏文化关系时都要引用，并作为断代的依据。我们将这段原文加以翻译并引述如下：“对此，泰呼王说：‘法王都松庆巴到了楚布寺驻锡于此，我邀请他前来，但未能成行，但您（都松庆巴）的使者，新收的一个弟子可作应供。’于是格西藏波瓦去了西夏，做了西夏王的上师。后来，西夏王又献楚布寺白登哲蚌白塔的金铜包裹和华盖等物。”（vdi la rgyal po thvi hus chos kyi rje dus gsum mkhyen pa mtshar [mtshur] phur phebs te bzhugs pa la spyan vdren btang bas ma byon/ （转下页）

年藏巴顿库瓦使赴西夏之后，这种断代无疑是错误的，而且还会产生一些断代上的矛盾。例如，出自贺兰县宏佛塔——一种唐宋以来流行的密檐式砖塔而不是喇嘛塔——的上乐金刚像，其建塔的年代有可能早至元昊时期，该塔没有重新装藏的迹象，我们很难将其断代在藏巴顿库瓦使夏之后，即 1189 年以后。所以，与藏传佛教在西夏传播的历史进程相对应，西夏故地佛塔所出藏传绘画作品表明，早在元昊时代这些作品已经存在，㉞至少在仁宗(1140—1193 年在位)初期，藏传绘画已经盛传开来。确凿的文献表明，在噶举派僧人到来之前，当时有来自印度、克什米尔和西藏的僧人久居西夏从事译经事业。例如，明正统十二年(1447)重刊汉藏合璧的偈子《圣胜慧到彼岸功德宝集偈》(*vphags pa shes rab kyi pha rol tu phyin pa yon tan rin po che bsdud pa tshig su bcad pa*)，这份偈子原是仁宗朝从梵文原本译为西夏文、汉文和藏文的，明刊本保留了一篇明代的序言和一篇原有的西夏题记(仅用汉文)；其中提到六个人名，内有梵文译者遏啊难捺吃哩底，上师拶也阿难捺，主校波罗显胜。据范德康(Leonard W. J. van der Kuijp)考证，遏啊难捺吃哩底梵文为 Ānadakirti，还原为藏文 kun-dgav-grags，断定他是一位吐蕃僧人。拶也阿难捺的名字出现在众多的藏文和西夏文的佛经跋页中，据考他是来自克什米尔的上师。作为译经职位最高的上师，按照西夏僧官制度，应为藏人，所以史金波先生认为波罗显胜是西藏僧人。这些僧人的活动年代大多都在仁宗初年。㉟ 其时，噶玛噶举和西夏的联系还没有见诸记载。

此外，我们从西夏大藏经所刊刻的木刻画也可以印证如上记载。西夏文佛经译自汉文的经典一般时代较早，所译藏文经典的时代多在后期。现在黑水城出土或者其他博物馆所藏的带有西藏绘画风格的版画，常常被认为是出自西夏文译自藏文的经典，考虑到西夏和西藏当时的教派联系的历史事实，常常将这些作品的断代定得较晚。而事实并非如此：带有藏式风格的绘画不仅出现在西夏文佛经中，而且也出现在汉文佛经中。我们检出西夏雕印的汉文带有波罗卫藏风格的版画，最早的作品出自大庆二年(1141)《圣观自在大悲心总持功能依经录》经首版画佛像(图 1　《圣观自在大悲心总持功能依经录》卷首版画)㊱；其后有天盛十九年(1167)仁宗仁孝皇帝(1140—1193)印施汉文《佛说圣佛母般若波罗蜜多心经》(图 2　《佛说圣佛母般若波罗蜜多心经》卷首版画)㊲，其中的木刻版插图带有典型的卫藏波罗风格，般若佛母的背光式样与扎塘寺壁画大背光及柏兹克里特石窟同期的背光式样相同，更为突出的是环绕主尊的菩萨的头饰与扎塘寺以及后来的夏鲁寺、敦煌第 465 窟等的菩萨头饰完全一致，画面众菩萨以七分面朝向主尊的构图方式与扎塘寺以

(接上页) vo na khyed rang gi sku tshab gsar pavi slob ma zhig mchos gnas su gtong bar zhus pas dge bshes gtsang po ba btang ste rgyal pos bla mar bskur/phyis mtshur phuvi dpal ldan vbras spungs kyi mchos rten la gser zangs kyi na za dang bla res sogs bskur ba yin/)同样的记载也见于《贤者喜宴》中都松庆巴的传记部分，书中讲到，都松庆巴为藏索瓦讲法时预言，藏索瓦将成为西夏王的上师。这里所记载的西夏“泰呼王”为第五世，按西夏帝王顺序应为仁孝。仁孝在位时间为 1140—1193 年，与都松庆巴在世时间大体相当。“仁孝”二字的西夏文读音为“尼芀、勿”与藏文“泰呼”(the-hu)音近。可见遣使入藏迎请上师，后又贡献饰物助修佛塔等活动当在仁孝时期。后代藏文文献，对甘青多麦地区宗教史实记载尤详的《安多政教史》中也叙述了这段史实。《贤者喜宴》还记载了蔡巴噶举派喇嘛相的弟子藏巴敦库瓦等师徒七人先到蒙古地方，后转道西夏，在西夏担任翻译，讲授三宝密咒。这位上师在成吉思汗毁灭西夏并破坏西夏寺院时，曾劝说成吉思汗修复佛寺，据说这是最早见到蒙古人的藏人。这位喇嘛相还指点雅隆地方人查巴僧格到西夏地方修习，作了西夏王的上师，在西夏的果热亥木切及帕底地方弘扬佛法。东嘎仁波且编注《红史》对藏巴敦库瓦所作注释云：“藏巴敦库瓦(gtsang-pa-dung-khur-ba)，又名藏巴敦库瓦旺秋扎西，他是贡唐喇嘛相(1123—1194)的弟子，最初受西夏的邀请，为西夏王的上师，并在西夏弘扬了蔡巴噶举的教法……生卒年不详。”然而，成书时间远远早于《贤者喜宴》，由噶举派支系蔡巴噶举僧人蔡巴司徒·贡噶多吉所撰《红史》(成书于 1346 年)在其叙述西夏王统与都松庆巴传记时却没有提到西夏王邀请都松庆巴赴西夏之事，只是在叙述蔡巴噶举教派史时记载，藏巴敦库瓦为贡唐喇嘛相的再传弟子，其所从上师为涅麦仁波且。这位藏巴敦库瓦与上面提到的格西藏索瓦和格西藏波，都是一世噶玛巴都松庆巴和蔡巴噶举派上师喇嘛相分别派往西夏的弟子。我们认为格西藏索瓦、格西藏波同为一人，《贤者喜宴》在叙述西夏王统时将这位使者写成“藏波瓦”，但在叙述都松庆巴传记时又写成“藏索瓦”；《红史》称藏巴敦库瓦等为“众格西弟子”。值得注意的是，喇嘛相出家时依止的根本上师咱米译师就是来自弥药，所以他派弟子赴西夏传法亦顺理成章。喇嘛相生卒年为 1123—1194 年，都松庆巴生卒年为 1110—1193 年，所以，《红史》中记载的藏巴敦库瓦，其生卒年极可能与喇嘛相的生卒年相当，考虑到藏巴敦库瓦是再传弟子并曾劝说成吉思汗不要毁坏佛寺，其生活年代当在 1150—1227 年之间。此外，《萨迦世系史》记载，萨迦第三祖扎巴坚赞有一名弟子叫国师觉本者，前往米涅(西夏)，作了米涅王之应供喇嘛。扎巴坚赞的生卒年为 1147—1216 年，他的弟子的活动年代应与藏巴敦库瓦的活动年代大致相同。可见同时前往西夏的并非只有噶玛噶举派的僧人。因而，西夏存留的藏传绘画并不能只用噶玛噶举在西夏弘法的史实加以解释。

㉞据黄颢先生所说，建于 1098 年的张掖大佛寺，大佛颈部刻有藏文 aom 的六字真言之第一字。《马可波罗行纪》则说大佛寺内杂有喇嘛像。甘肃炳灵寺石窟(1098)也发现有藏文和西夏文同时出现的咒语(参看陈炳应《西夏文物研究》，第 57 页)。

㉟参看如下论文：罗昭《藏汉合璧“圣胜慧到彼岸功德宝集偈”考录》，《世界宗教研究》1983 年第 4 期；[美] 范德康撰，陈小强、乔天碧译《拶也阿难捺：12 世纪唐古忒的克什米尔国师》，《国外藏学译文集》第 14 集，第 341—351 页；[美] 邓如萍著，聂鸿音、彭玉兰译《党项王朝的佛教及其遗存——帝师制度起源于西夏说》，《宁夏社会科学》1992 年第 5 期。我们以为“波罗显胜”的“显胜”是藏语的 rgyal-mtshan。

㊱此卷编号 TK－164，经首有三幅版画。经首有口传此经者的署名：“天竺大般弥怛五明显密国师在家功德司正嚷乃将沙门拶也阿难捺传”，这是藏汉合璧“圣胜慧到彼岸功德宝集偈”中的国师又一次见诸文献，这位僧人活动于仁宗初年的判定是正确的。其中“天竺大般弥怛”中的“天竺”是概指来自克什米尔的僧人，不一定确指印度。“大般弥怛”无疑来自梵文的“班智达”(Paṇḍita)。此经书影参看孟列夫《黑城出土汉文遗书叙录》附录页 15；整个经最后的残片上有仁宗的年号：“奉天显道耀武宣文……去邪淳睦懿恭皇帝。”刻印日期阙佚，但后序发愿文中说，刻此番汉经的目的是纪念去世的父亲崇宗皇帝(1087—1139)，孟列夫认为大概不早于崇宗去世三周年，不晚于曹皇后去世后三周年，1167 年的 TK－128 说曹皇后已去世三周年。崇宗的称号是 1141 年从金得到的，这个日期是最可能的刻印日期。

㊲此经插图见于编号 TK－128 的卷子。后序发愿文中有刻印日期为“天盛十九年岁次丁亥五月初九日”。



图 1

《圣观自在大悲心总持功能依经录》卷首版画



图 2

《佛说圣佛母般若波罗蜜多心经》卷首版画

及第 465 窟窟顶壁画大致相同。㊳ 这件作品的存在本身说明，在 1189 年噶玛噶举僧人使夏以前的 1167 年就有了藏传绘画的雕版印画，其传入西夏的年代应该更早，现藏印度博物馆的黑水城出土西夏文刻经版画残片与此经应该是同时代的作品。㊴ 又如西夏乾祐二十年(1189)，仁宗印施西夏文《观弥勒菩萨上生兜率天经》，其时作大法会凡十昼夜，敬请与会的众国师据说都是西藏高僧。在这部汉藏风格合璧的经前插图中，西藏风格被置于右侧卷首最为尊贵的地位。作品中主尊的身相，佛龛宫殿的样式，两侧的立兽以及上面提到的菩萨三角形头饰，都与同时期的唐卡作品相同，但是构图方式更像扎塘寺壁画，实际上反映的是汉地中亚的风格。上述木刻作品与 1229—1322 年刊刻的《碛砂藏》版中的带有西藏风格的插图，在人物造像和母题细节上截然不同，例如，后者作为主尊的佛像已经没有了黑水城版画中与唐卡造像完全相同的粗短脖颈，菩萨三角形头饰倾向于圆形等等。此外，刀法趋于细腻，线条更加细密、流畅和圆润。这些图像都出现在 1302 年杭州刻印的元《碛砂藏》中，说明当时汉地所绘有关藏式风格的作品造像特征已经发生了变化。㊵ 以上的木刻版画都有比较明确的纪年，这就为西夏黑水城唐卡和西夏故地佛塔出土的西夏藏传绘画提供了一个相对确定的时间坐标。

三、西夏文献中的国师与密法

拜寺沟方塔出土的汉文经卷残片证明，早在藏巴顿库瓦之前，西夏已有藏人国师传授上乐金刚法。汉文经卷名为《吉祥上乐轮略文等虚空本续》和《是钉撅咒》。

前一份经文录文为：

……空本续……国师　知金刚传

[沙]门提点　海照译

……解脱；众相不变最上身。□□□□共观主；不二尊处恭敬礼。□□□心纂略义；此之三种实幽玄。□□上师㊶真要门；文义分明我宣说。吉祥上乐轮略文等虚空本续……之义者因道果三也，其中因者……相，风脉明点之□□之道者……四主及能解脱增究……[谓]依此而修……。

残卷上“国师知金刚传，[沙]门提点海照译”中的“国师知金刚”，显然是吐蕃僧人，此汉文本系由藏文翻译，但国师知金刚何许人也？史金波先生《西夏佛教史略》收录十三位国师，其中也没有知金刚的踪影。㊷ 这决不是噶玛噶举弟子格西藏波瓦或藏巴顿库瓦，因为没有名义上的对应。“格西藏波瓦”，藏文作 dge bshes gtsang po ba，意为“后藏善知识”；“藏巴顿库瓦”，藏文作 gtsang-pa-dung-khur-ba，意为“后藏持螺者”；知金刚还原为藏文为“多吉庆饶”rdo-rje mkhyen-rab，“益西多吉”ye-shes rdo-rje 或“喜饶多吉”shes-rab rdo-rje，可见它们之间没有联系。此外，国

㊳史金波等《俄藏黑水城文献》第 1 卷卷首插图，上海古籍出版社，1994—1997 年。

㊴参看 Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art*, Warminster, 1975, p. 36, pls. 16 - 22.

㊵Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art*, p. 36, pls. 26 - 30.

㊶此处的“□□上师”或许是后面《大乘要道密集》中的“大宝上师”，即藏文的 rin-chen。

㊷《西夏佛教史略》，第 143—147 页。

师称号始于西夏早期,使夏的噶举派僧人是否做了国师尚待考证。因为藏文文献只是说他们做了上师,写作 bla-ma;如果是国师,《红史》、《贤者喜宴》等噶举派僧人撰藏文文献就可能直接写作藏文的 gu-shri,因当时这个音译词已经在使用。

拜寺沟后一份经卷残叶《是钉橛咒》,定名实际上指的是左侧半叶,右侧半叶我们以为是译自藏文《上乐根本续》的一部分。经文记载的是上乐金刚曼荼罗语轮和意轮的神灵安排,有些神名可以还原为藏文和梵文。

梵文经典所列语轮与意轮神灵如下:

环绕中央莲花的内圈神灵共有八对(或九对),代表"意"(citta)位于天界,其中女神的名字是暴怒女(Pracaṇḍā/ra-tu-gtum-mo),以托贝杜保("颅骨小块"Khaṇḍakapāla/thod-pavi-dum-bu)象征长久神变的基础;怒眼女(Pracaṇḍakṣī/gtum-pavi-mig-can-ma),以大骷髅(Mahākaṅkāla/keng-rus-chen-po)象征对神变力的证悟;具光女(Prabhāvatī/vod-ldan-ma),以骷髅(Kaṅkāla/keng-rus)也象征对神变力的证悟;大鼻女(Mahānāsā/sna-chen-ma),以暴露獠牙(Vikaṭadaṃṣṭrin/mche-ba-rnam-par-gtsigs-pa)象征思想神变力的基础;勇士智慧女(Vīramatī/dpav-bovi-blo-gros-ma),以无量光佛(Amitābha/vod-dpag-med)象征勇力;楞伽自在女(Laṅkeśvarī/lang-kavi-dbang-phyug-ma),以金刚光(Vajraprabha/rdo-rje-vod)象征意识力。

方塔所出《是钉橛咒》所录意轮神灵如下:

及最掇母,北方上捞兰坦罗处大骷骨及掇眼母,西方上乌眼处骷骨及具光母,南方上阿乌坦处咬□及大鼻母,火隅上俄坦瓦哩处酒□及勇……,□上罗弥说罗处无量光及人□母,风隅上……处金刚光及兰机自在母,自在隅上马棘瓦数金刚身及树影母。此数是意轮也。

这里的对应是明显的,暴怒女就是最掇母,托贝杜保为大骷骨,怒眼女为掇眼母,大鼻女等同于大鼻母,金刚光、兰机自在母(楞伽自在女)皆相同。

梵文经典的语轮神灵为:

环绕中央莲花的中圈神灵在一些唐卡是两边排曼荼罗神灵上部的八位(或九位)黄色双修神灵(yab-yum),代表"语"(vāk),位于地上,其中女神的名字是护地女(Irāvatī/sa-bsrungs-ma)以新芽(Aṅkuraka/myu-gu-can)象征洞察力;大威德金刚女(Mahābhairavā/vjigs-byed-chen-mo)以金刚辫(Vajrajaṭila/rdo-rje-ral-pa-can)象征皈依;风身女(Vāyuvegā/rlung-gi-zugs-can-ma)以大勇力(Mahāvīra/dpav-bo-chen-po)象征勇力;饮酒女(Surabhakṣī/chang-vthung-ma)以金刚持轰(Vajrahūmkara/rdo-rje-hum-mdzad)象征意识力;除疥天女(śyāmādevī/lha-mo-sngo-bsangs-ma)以善金刚(Subhadra/rdo-rje-bzang-po)象征三摩地;普贤(Subhadrā/shing-tu-bzang-po)以金刚光(Vajrabhadra/rdo-rje-vod)象征洞察力;马耳女(Hayakarṇī/rta-rna-ma)以大威德(Mahābhairava/vjigs-byed-chen-po)象征顿悟三摩地;鸟面女(Khagānanā/bya-gdong-ma)以目无善(广目天王 Vīrūpākṣa/mig-mi-bzang)象征顿悟要旨。

方塔所出《是钉橛咒》所录语轮神灵如下:

次语轮者红色,八幅红莲蔓绕于东幅;上葛麻录巴处具芽及护地母;北方上说坦处具发金刚及大怖母(下缺)……

这里护地女、金刚辫、大怖母(大威德金刚女)都严格对应。

从以上《上乐根本续》与《是钉橛咒》的对比,可以确认方塔残片为《上乐根本续》㊸的内容。

与此印证的是,拜寺沟方塔的建寺年代。据孙昌盛先生拼对完整的方塔塔心木建塔题记云:"白高大国大安二□(年),寅卯岁五月,□□大□□□特发心愿,重修砖塔一座,并盖佛殿缠腰塑画佛像,至四月一日起立塔心柱……"㊹"白高大国"为西夏国名,"大安",是西夏惠宗秉常年号。由题记可以确认,拜寺沟方塔建于西夏大安二年四月一日,即公元 1075 年。这样,我们

㊸这幅文献梵文本收在 Kazi Dawa-samdup, ed., *Shrīchakrasambhāra Tantra: A Buddhist Tantra*, Calcutta: Thacker, Spink and Co., 1919; reprint, New Delhi: Aditya Prakashan, 1987.
Shinichi Tsuda, *The Samvarodaya-Tantra: Selected Chapters*, Tokyo, The Hokuseido Press, 1974. 这份藏文文献的英语译文见 Susan L. Huntington & John C. Huntington, *The Art of Pāla India (8th–12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, Seattle and London, 1990, pp. 535–540. Appendix II:"The Iconography of Cakrasamvara and the Deities of His Mandala".

㊹宁夏回族自治区文物管理委员会编《西夏佛塔》,1995 年,第 53 页。孙昌盛《拜寺沟方塔始建年代考》,刊李范文主编《首届西夏学国际学术会议论文集》,宁夏人民出版社,1998 年,第 359—365 页。

就不能排除塔中所出有关上乐金刚等藏传佛教的仪轨文献断代在1075年之前的可能性。[45] 有些经文很可能是直接从梵文译为汉文，因为塔中所出捺印金刚座触地印释迦牟尼佛和佛顶尊胜佛母周围字母都是梵文而非藏文，但两位主尊的背龛样式完全是早期印度波罗样式，与西藏早期绘画样式相同。这些捺印佛像甚至有可能是公元9世纪流向黑水城的敦煌作品，黑水城也发现了十幅单张的捺印佛画，据考是敦煌时期的作品。[46] 此外，方塔题记中特意提到"缠腰塑画佛像"，可证此塔塔身中部外侧或内壁原来有塑像和壁画。

《上乐根本续》所传上乐仪轨在西夏传播的时间，目前仍然需要加以考证。因为此塔文物尚有乾祐十一年(1180)仁宗仁孝皇帝的发愿文，但方塔建塔的确凿年代是在大安二年，我们并不能排除某些经文是建塔时作为塔藏放置在塔内的可能性。然而，有关上乐根本续和大手印法的梵文经典，由仁钦桑布(958—1055)等译师译为藏文的时间也大多是在11世纪初年，难道这些经典在译为藏文以后随即被译成了西夏文，抑或西夏文的这些经典是直接译自梵文？不过，有一点可以确认，有关上乐根本续等的西夏文、汉文文献与上乐金刚曼荼罗、大手印等修习法，肯定不是噶玛噶举派僧人藏巴顿库瓦1189年进入西夏王廷以后才在西夏传播开来，而是在噶玛噶举僧人入夏以前就已经盛传。方塔《吉祥遍至口和本续卷》卷残片记传授此法者为国师知金刚，标明"国师"，说明他是在西夏的吐蕃僧人。从知金刚的名称我们看不出他与藏巴顿库瓦等人的关系，知金刚的名字也不见于上面提到的《圣胜慧到彼岸功德宝集偈》中出现的上师名单。

陈庆英教授近年发表论文，分析了近年重刊的汉文《大乘要道密集》的相关题跋，对探索"知金刚"的身份乃至确认西夏早期与藏传佛教的关系具有非常重要的意义。[47] 这些散佚皇家、传自西夏的译本，经首或经末遗有原篇原有的传法者、汇集者、翻译者的名字，其间注明的师承关系有助于我们了解藏传佛教噶举派和萨迦派在西夏早期的传播。陈庆英先生指出了不见著录的"大乘玄密国师"和"大乘玄密帝师"，我们上文检出的"知金刚"也由此找到了来历，在《大乘要道密集》所辑八十三个卷子的经首，"知金刚"共出现了两次。

第一次是在陈健民上师编《萨迦道果新编》卷一三"师承等处奉集仪轨"(第162—164页)，其所赞的师承关系为：金刚亥母——萨斡哩巴——得哩斡——大师金刚手——大师巴波无生[48]——大师末则啰孤噜[49]——大师辣麻胆——大师智金刚。

第二次出现在卷六八"新译大手印金璎珞要门"(第411—418页)本篇开头处记：

> 其师承者，萨斡哩巴传与铭得哩斡师，此师传与巴彼无生师，此师传与末则啰孤噜师，此师传与玄密帝师，此师传与智金刚师，此师传与玄照国师。

篇末又记："路赞讹辣麻光萨译西番。"

《大乘要道密集》卷六六"大手印伽陀支要门"(第406—409页)的师承记载为我们了解知金刚提供了进一步的资料，本篇开头处记载：

> 然此要门师承次第者，真实究竟明满传与菩提勇识大宝意解脱师，此师传与萨啰喝师，此师传与萨啰巴师，此师传与哑斡诺帝，此师传与辣麻马巴，此师传与铭移辣啰悉巴，此师传与辣麻辣征，此师传与玄密帝师，此师传与大宝上师，此师传与玄照国师。

后面的引文除了印度上师"萨啰喝师"(sa-ra-ha-pa)等人之外，出现了此法的西藏传承。所谓"辣麻马巴"即上师玛尔巴bla-ma mar-pa，"铭移辣啰悉巴"即米拉日巴上师mi-la-ras-pa，"辣麻辣征"即为日琼巴bla-ma ras-chung-pa，"辣征"读音为ras-chung[-pa]。"辣麻辣征"之后即进入西夏传承：日琼巴传法与玄密帝师，玄密帝师传法与大宝上师(即藏文rin-chen)，此师传法与玄照国师。[50]

[45] 因为方塔同时发现了乾祐十一年仁宗仁孝皇帝的发愿文，由于方塔1990年被炸毁，我们不能判定现在收集到的经文是1075年修建方塔时作为塔藏放置，还是方塔寺院的收藏。

[46] [俄] 孟列夫《黑城出土汉文遗书叙录》，第20—21、229—234页。

[47] 陈庆英《西夏及元代藏传佛教经典的汉译本——简论〈大乘要道密集〉(〈萨迦道果新编〉)》，《西藏大学学报》2000年第2期，第1—9页。

[48] 这里的大师巴波无生，我们检出藏文为bal-po skyes-med，参看《红史》藏文本，第80页。关于这里涉及的藏文名称，我们将另文研究。

[49] "孤噜"似为guru，即"上师"，藏文文献经常以此替代bla-ma。

[50] 聂鸿音先生认为，西夏人翻译藏文为西夏文遵循如下规律：意译与音译合璧或全部意译的规律，这里出现的"大宝"为意译，"辣麻"为音译，"巴波无生"(bol-po-skyes-med)则是音义合璧。

以此次第对照出现“智金刚”的记载，发现以上两条记载的师承缺乏若干环节。补充排列如下：玛尔巴/辣麻马巴——米拉日巴/铭移辣啰悉巴——日琼巴/辣麻辣征——玄密帝师——知金刚国师/大宝上师——玄密国师。

从上述记载分析，日琼巴生卒年为1084—1161年，日琼巴的弟子中已经有人在西夏作了帝师。弟子玄密帝师的活动年代当在大师自印度返回之后，假如是在他四十岁以后，就是1130—1161年。依此可以判定西夏人是在1130年前后就和早期噶举派发生了联系，而不是在1189年噶玛噶举的僧人入夏以后。陈庆英先生判断乾祐二十年《观弥勒菩萨上生兜率天经》发愿文中出现的“大乘玄密国师”，就是这里的玄密帝师。上文记载智金刚是玄密帝师的弟子，假如其活动年代比日琼巴传法与玄密帝师晚二十年计，当在1160—1200年间。

从拜寺沟方塔所出文物年代综合考虑，知金刚最晚活动于仁宗仁孝中晚期，因为塔中出土的汉文佛经《初轮功德十二偈》，其中有“身语意之三密”、“大密咒”、“明咒”、“种子”和“相续”等字，表明此经译自藏文，经文为雕版印刷，楷体，字体清新而浑厚。[51] 假如考虑到日琼巴弟子在西夏传法的事实，推算此类经典从译为夏汉文到雕版印制的时间，上乐根本续相关经文与仪轨传入西夏的时间确定在仁宗仁孝时期是没有疑问的。西夏后期，上乐金刚曼荼罗和大手印法的修习已经滥觞，成为一种社会风俗。黑水城出土汉文《密教念诵集》有云：“奉此美女大宝故，无明点暗得蠲除；胜惠悟人法界理，双证方便及智慧。”[52]《黑鞑事略》云：“徐揖尝见王霆云，某向随成吉思汗攻西夏，西夏国俗自其主以下，皆敬侍国师。凡有女子，必先以荐国师，而后敢适人。成吉思汗既灭夏，先裔国师，国师比丘僧也。”[53]这些记载表明西夏藏传佛教的修习由来已久。我们以为，西夏僧人娶妻之风，并非来自噶举派，西夏后期所传噶玛噶举并不提倡僧人娶妻生子，西夏此俗实际上来源于宁玛派，是藏传佛教在前弘期传入党项佛教的证据之一。

四、西夏藏传绘画的起源及其意义

研究西藏艺术的学者在论及西夏藏传风格的绘画，尤其是研究西夏唐卡时，都将其出现的时间归之于乾祐二十年西夏王室与噶玛噶举发生联系之后。通过如上描述，我们可以确认藏传佛教造像系统传入西夏的时间比噶玛噶举僧人进藏的时间要早得多。西夏佛教中涉及无上瑜伽密的内容与吐蕃佛教前弘期的旧派大圆满法不无关系。对于《上乐根本续》所传上乐仪轨在西夏传播的时间，目前仍然需要加以考证。因为宁夏拜寺沟方塔出土了译自藏文的《吉祥遍至口和本续卷》西夏文佛经共九卷；汉文《上乐根本续》中曼荼罗仪轨经文片段，如《吉祥上乐轮略文等虚空本藏》，经文中出现了“身语意三密”、“金刚亥母”、“阴阳二身”和“愿证大乐”等等，虽然此塔文物有乾祐十一年仁宗仁孝皇帝的发愿文，但方塔建塔的确凿年代毕竟是在大安二年(1075)，某些经文可能是建塔时的塔藏。在另一方面，仁钦桑布等译师将有关上乐根本续和大手印法的梵文经典译为藏文的时间也大多是在11世纪初年。不过，有一点可以确认，有关上乐根本续等等的西夏文、汉文文献与上乐金刚曼荼罗、大手印等修习法，肯定不是噶玛噶举派僧人藏巴顿库瓦1189年进入西夏王廷以后才在西夏传播开来的，而是在噶玛噶举僧人入夏以前就已经盛传。如前所述，上乐根本续相关经文与仪轨传入西夏的时间应在仁宗仁孝在位早期。因为到了西夏后期，上乐金刚曼荼罗和大手印法的修习已经滥觞，成了一种社会风俗。

虽然西夏艺术从其党项羌时期就受到了吐蕃前弘期艺术的影响，但西夏唐卡大规模的出现仍然与早期噶举派的上乐金刚曼荼罗仪轨以及大手印法在西夏传播开来有直接关系。所以，我们推断西藏唐卡进入西夏的时间可能很早，但西夏人将这种艺术形式转化为自己的一种绘画样式并能够熟练应用，则是在12世纪初叶以后。

我们之所以将西藏绘画影响党项羌和西夏的时间确定为10—13世纪，主要考虑到内徙之前的党项人的某些部落实际上可以看作是吐蕃部落，早期党项部落和吐蕃人之间的地域血缘联系与党项内迁以后两个民族之间的文化交流有质的不同。吐蕃佛教对党项的影响真正开始于吐蕃本土灭法、卫藏各派僧人进入安多以后，其间流行的是吐蕃时期佛教和早期宁玛派。在藏传佛教后弘期西夏建国后的一段时间，由于西夏统治者吸纳藏传佛教作为国家宗教的组成部分，藏传佛教的很多教法开始

[51]《西夏佛塔》图版一〇，第46—49页。
[52]《俄藏黑水城文献》第5卷，第224页。
[53](清)赵翼《陔余丛考》记载清初陕西边群山中“僧人皆有家小”，认为此乃西夏所属甘、凉一带“旧俗”。

在西夏传播，因而卫藏绘画图像及其绘画风格随着一些藏传佛教支派，如噶当派、萨迦派、噶举派的传入西夏而在西夏再度流行开来。至公元12世纪中叶，以卫藏风格绘画作为粉本而发展起来的西夏藏传绘画已经形成。

藏传绘画在西夏的传播是西藏艺术真正意义上的东传，其最初传播的时间正好跨越了藏传佛教前弘期和后弘期，填补了西藏艺术这一阶段缺乏作品例证的不足。藏传风格的这次传播在藏传绘画史乃至整个中国美术史上都有十分重要的意义。正是西夏人凭借他们对藏传艺术的高度虔诚，将藏传美术与汉地中原艺术水乳交融地联系在一起，从而架起西藏艺术进入中原的桥梁，拉开了元代汉藏艺术空前规模交流的序幕。

西夏藏传绘画描绘的藏传佛教图像的题材和内容拓展了藏传绘画的领域，为我们勾勒藏传佛教图像学的发展具有重要意义，使我们得以了解在15—16世纪藏传佛教图像体系形成之前一些藏传佛教神灵的当时的面貌。

西夏藏传绘画风格将汉藏两种不同的艺术风格有机地融合在一起，形成了一种新的风格，这种风格是西夏绘画作为一种不同于宋、辽、金绘画的独特风格的重要因素之一。因为，我们很难将西夏早期绘画和五代晚期的汉地风格绘画区别开来，以至于在艺术史研究领域，人们并不认为存在一种西夏自己的绘画风格。西夏绘画风格形成于西夏后期，由于西夏居地位于河西走廊，它的艺术是以汉地河陇绘画风格为主体、融合多种艺术风格成分的结果，除了藏传绘画风格外，尚有回鹘风格和其他中亚风格的成分。所以，分析西夏藏传绘画有助于我们探索西夏绘画风格形成的轨迹，有助于我们认识藏传绘画作为一种艺术形式在不同的文化环境中产生了如何的演变。西夏人对藏传佛教和藏传绘画的认识和态度强烈地影响了蒙古人，元代藏传绘画在内地的广泛传播直接继承了西夏与吐蕃及西藏绘画风格的元素，在元代藏传绘画作品中可以找到很多西夏绘画的风格成分。元明以后汉藏艺术的大范围交流，虽然主要是政治因素，但西夏艺术的作用不可低估。

西夏藏传绘画在整个藏传绘画史上具有重要的地位，以其丰富的作品遗存充实了藏传绘画早期作品的例证，为早期藏传绘画的研究提供了资料。西夏藏传图像种类的多样化填补了早期藏传佛教图像的缺乏，在藏传绘画传播的历史进程中承前启后，是西藏绘画风格最成功的对外传播形式之一。



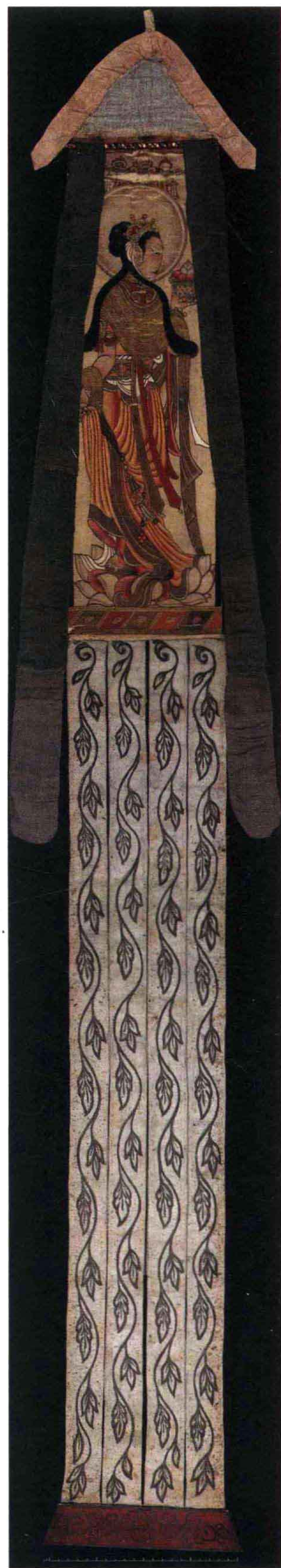
图版



彩图2-4-1　拜寺口出土带装裱西夏《上师像》



彩图2-4-2 马王堆T字幡的飘带



彩图2-4-3 敦煌绢画《菩萨像》



图版



彩图3u-2-1 银川拜寺口出土上乐金刚木雕（宁夏回族自治区文物管理委员会编《西夏佛塔》，文物出版社，1995年，第253页图版173）



彩图3u-2-2 宁夏贺兰宏佛塔宝藏神（宁夏回族自治区文物管理委员会编《西夏佛塔》，文物出版社，1995年，第188页图版142）



图版



第三章（上） 第三节

彩图3u-3-1 达隆巴金刚亥母曼荼罗（Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, *SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999, pl. 21.）



彩图3u-3-2 黑水城金刚亥母



彩图3u-3-3 福特藏品中的绿度母唐卡





彩图3u-3-4 传为阿尼哥创造的绿度母（Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, *SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999. P.28, plate 37.）



彩图3u-3-5 阿尔奇寺松载殿般若波罗蜜多佛母像



图版



彩图3u-4-1 黑水城释迦牟尼唐卡

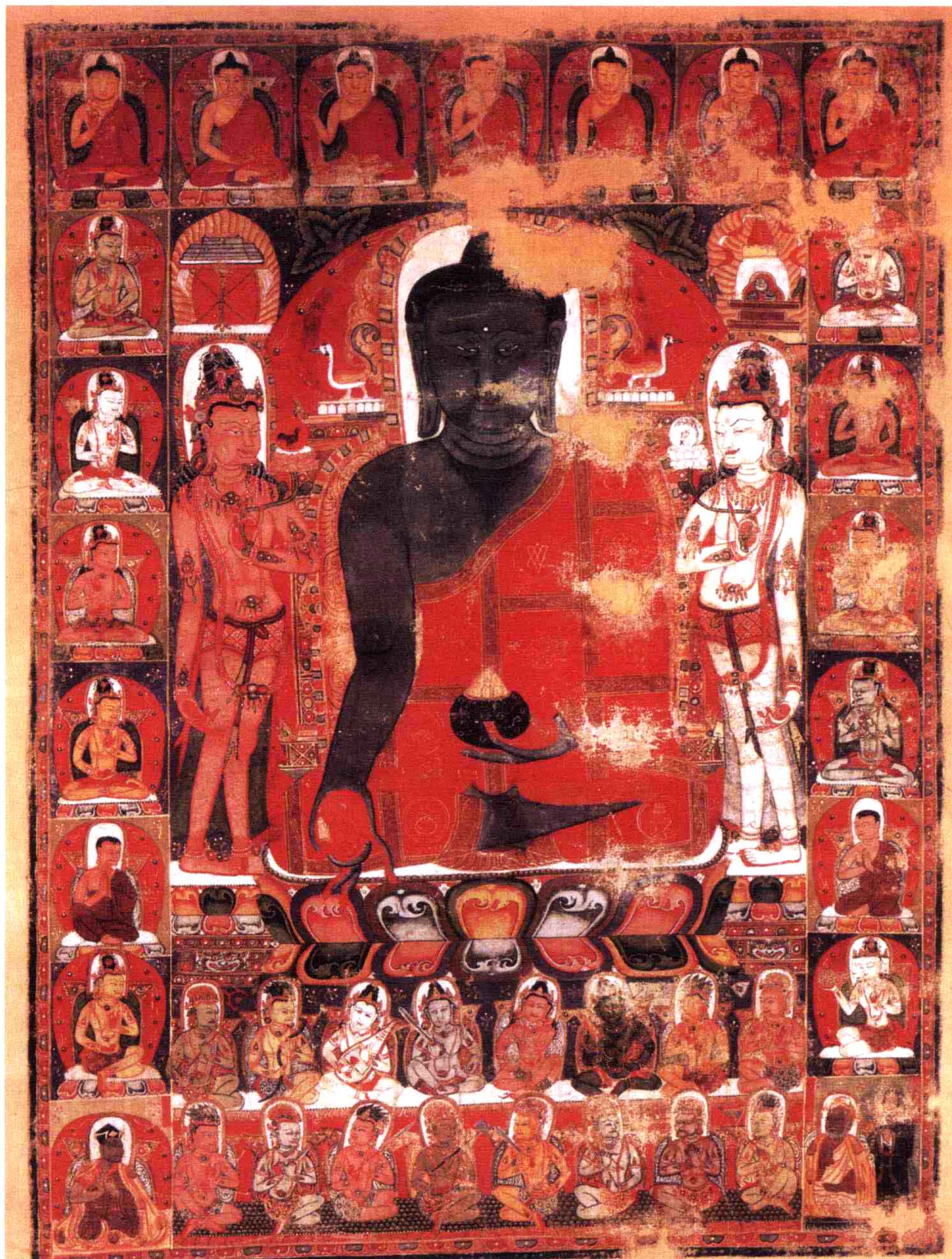


彩图3u-4-2 黑水城《莲花座转法轮印释迦牟尼佛》





彩图3u-4-3 黑水城《释迦牟尼说法图》



彩图3u-4-5 黑水城药师佛唐卡



彩图3u-4-4 黑水城《阿弥陀佛净土》



3u-4-6 西夏京畿出土的擦擦与黑水城的擦擦（Whitefield，R.，and Farrer，A.，*Caves of the Thousand Buddhas：Chinese Art from the Silk Route*，London 1990，pl.161）

第二节

黑水城的发现与近年出土的西夏绘画



黑水城，俗称黑城子，蒙古语称为哈剌浩特(Khara khoto)，是西夏黑水城和元代亦集乃路的遗址，位于今内蒙古自治区阿拉善盟额济纳旗政府所在地达赖库布镇东南二十五公里的荒漠中。[①]据考古发掘材料证明，今之额济纳旗辖地就是汉代的居延地区。[②]居延之名始见于汉初，汉时流经额济纳旗的河水被称为"弱水"，下游的沙碛地带叫做"流沙"，弱水流入的湖泊被称为"南海"。[③]汉安帝时(107—125)始置居延县，新莽时称居成，东汉时居延地区为"张掖居延属国"。[④]兴平二年(195)置西海郡，魏晋因之，统居延一县。南北朝时，柔然入居，间为前凉、北凉地。北周保定中(561—565)置"同城戍"。隋唐时，突厥、回鹘等入居。安史之乱后，包括居延在内的河西走廊大部分地区为吐蕃占领。宋代为吐蕃、回鹘、党项等游牧部落经营居住。西夏建国之前致力于河西地区的开发，西向以求立足之地。宋天圣六年(1028)至明道元年(1032)李元昊陆续从甘州回鹘手中夺取了甘、瓜、凉、沙、肃等州，西夏疆域"东尽黄河，西界玉门，南接萧关，北控大漠，地方百余里"。[⑤]居延地方也在其辖境内。西夏广运二年(1032)，李元昊在居延置黑水镇燕监军司，治所在黑水城，为西夏十二监军司之一。[⑥]其地为西夏防卫吐蕃和回鹘的北方军事重镇，又是从河西走廊通往漠北的交通枢纽，地理位置十分重要。据陈炳应先生考证，认为黑水城始建于西夏，它不是汉代所建的居延城。汉居延城在古居延泽西南、黑水城以北偏东处，两地相距大约十五公里。[⑦]蒙古族兴起时，居延地区又称为蒙古人的游牧地，蒙古语称"弱水"为"额济纳"，乃源于西夏党项语"黑水"的音译。[⑧]元太祖二十一年(1226)，蒙古成吉思汗率大军征西夏由北而南破黑水城，[⑨]而后一路攻取瓜、沙、肃、甘、凉等州，东向西夏都城进军，次年(1227)灭西夏。元朝建立后，元世祖忽必烈为讨海都之叛，解除西北方面的隐患，于至元二十三年(1286)在居延地区设置亦集乃路，黑水城是路治总管府的驻地。元朝在此扩筑城垣，沿用西夏旧称之汉语译音称为"亦集乃"，属甘肃行中书省(驻甘州)统辖。元朝灭亡后，北元政权与明王朝共存，亦集乃路属北元管理。明洪武五年(北元宣光二年，1372)明征西将军冯胜率西路大军，出西道取甘、肃攻兰州、西凉、永昌、瓜州、沙州，大获全胜，"至亦集乃路，守将卜颜帖木儿亦降"。此后，亦集乃路居民被明朝强迫迁入内路，但明朝在这里没有正式的建制，仍然沿用元代名称，将黑水城叫做"亦集乃"，把这一地区叫做"亦集乃路"。由于元末明初的大规模战争和沙漠的侵蚀，导致流经黑水城的河流改道，水源断绝，从而使黑水城成为一座死城。清初，准噶尔噶尔丹汗曾倚额济纳为据点反抗清王朝。康熙四十三年(1704)平息噶尔丹汗之乱后，将此地赐给回归祖国的土尔扈特郡王移此游牧。雍正七年(1729)始命名此地为额济纳土尔扈特旗。

①有关黑水城历史沿革的论述，我们主要采用白滨、史金波《黑水城的发现与俄藏西夏遗书》一文，刊李范文主编《首届西夏学国际学术会议论文集》，第178—187页。其他参考文献为克恰诺夫《俄藏黑水城文献》第1卷所撰前言，萨莫秀克为《丝路上消失的王国》所撰专论以及陈炳应著《西夏文物研究》。

②参看陈梦家《汉简缀述》，中华书局，1980年。

③据《尚书·禹贡》、《淮南子·地形篇》及《史记·夏本纪》。

④(南朝宋)范晔撰，(唐)李贤注《后汉书·郡国志》，中华书局，1998年。

⑤(清)吴广成《西夏书事》卷二，1935年影印清道光刻本。

⑥陈炳应《西夏文物研究》，宁夏人民出版社，1985年，第88—90页。

⑦同上注。

⑧《西夏文物研究》，第90—91页。

⑨《西夏书事》卷四二："宝庆二年、金正大三年、蒙古太祖二十一年、夏乾定三年(1226)春二月，蒙古攻黑水城，破之。蒙古主积怒夏国，亲将兵十万来攻，至秦川，德旺遣人撤桥梁拒之。蒙古宣抚使王楫夜督士卒运木石，比晓，桥成。遂进兵，度沙碛，入河西，击散撒里特勒赤闵诸部，攻黑水城，破之。蕃部死者数万。"参见《元史》卷一《太祖纪》，卷一五三《王楫传》。

西方人对黑水城的最早记载见于《马可波罗行纪》，其文记曰：

从此甘州城首途，若骑行十六日，可抵一城，名曰"亦集乃"(Edzina)。城在北方沙漠边界，属唐古忒州。居民是偶像教徒。颇有骆驼牲畜，恃农业牧业为主。盖其人不为商贾也。其地产鹰甚众。行人亦在此预备四十日粮，盖离此亦集乃城后，北行即入沙漠。行四十日冬季酷寒，路绝人烟，亦无草木。惟夏季始见有人。其中亦见野兽，缘有若干处有小松林也。[⑩]

19世纪末至20世纪初，在额济纳河附近居住的土尔扈特人中间流传着黑水城藏有财宝和黑将军守城的传说。最早得知黑水城遗址的是俄国人波塔宁(Grigory Nikolaevich Potanin，1835—1920)，他在1884—1885年度旅行报告中写道："土尔扈特人说有一座古城叫额尔克·哈喇·布鲁克，意指黑水极东部支流岸边的黑城；他们说，那里还可见到不大的城垣，即小围墙，四周有许多沙埋的房屋遗迹。挖掘黄沙就能找到银器，小城四周则为流沙，附近无水。"[⑪]1900年，俄国人奥布鲁切夫(Vladimir Afanasyevich Obruchev，1863—1956)曾试图找到这座沙埋小城，当地的蒙古人不仅没有告诉他，而且将他引向了相反的方向。其时科兹洛夫(Pyotr Kuzmich Kozlov，1863—1935)就在蒙古，也曾派遣他的手下卡赞可夫前去寻找黑水城，也无功而返，原因都一样：当地蒙古人对废墟情况秘而不宣。

1908年3月，科兹洛夫率领的四川—蒙古探险队"配以武器：步枪十二支，子弹一万五千发，左轮手枪六支，子弹六百发"，用重礼、枪械和允诺向清朝政府请封的条件，贿赂蒙古巴登扎萨克王爷和土尔扈特贝勒王爷，得到了他们的允许，并为科兹洛夫提供了前往黑水城的向导，使科兹洛夫等人顺利抵达黑水城遗址。从1908年4月1日至13日，科兹洛夫等人的"探察和发掘基本上未按考古学的要求进行"。科兹洛夫本人在日记中写道："(他和他的手下人)挖呀，刨呀，打碎呀，折断呀，都干了。""对发掘品未作严格记录"，虽然科兹洛夫也绘制了黑水城示意图，但发掘物品并未严格标明位置。[⑫] 发掘的物品包括西夏文书籍残叶，"画在麻布上的小佛像"和雕塑残件，擦擦以及家用器皿、妇女饰物和佛事用品等等，共装满十箱，每箱十公斤。在土尔扈特王爷的协助下，通过蒙古邮驿经由库仑寄往当时俄国首都圣彼得堡，请俄国地理学会尽快鉴定。听取了俄国学者奥登堡(S. F. Oldenburg，1863—1934)、伊凤阁(Aleksei Ivanovich Ivanov，1878—1937)等人的鉴定报告后，俄国地理学会指示科兹洛夫放弃深入四川考察，立即返回黑水城，要不惜人力、物力和时间对黑水城遗址作进一步发掘。1909年5月底至6月初，科兹洛夫又率队返回黑水城，"在距离西城门和西北角的佛塔不远处架起了我们的帐篷"。他们雇佣土尔扈特人为他们挖土、送水、运粮。考察队分为两组，一组考察街区遗址，一组在城内挖掘，后一组全是俄罗斯人。据克恰诺夫判断，科兹洛夫本人没有参与具体挖掘工作。此次考察，他们得到了汉、藏、阿拉伯文字残卷以及纸币、祭祀品、器物、佛像等。

由于在城区挖掘所得不丰，科兹洛夫最后决定打开一座距离西城墙约四百米、位于干河床右岸的大佛塔。这就是科兹洛夫所称的"辉煌舍利塔"，也是俄藏众多黑水城文物主要部分所出之地(图1　额济纳旗黑水城大塔)。此塔高约十米，包括"基座、中腰和半塌的锥顶。顶塌可能是由于年深日久，也可能是猎

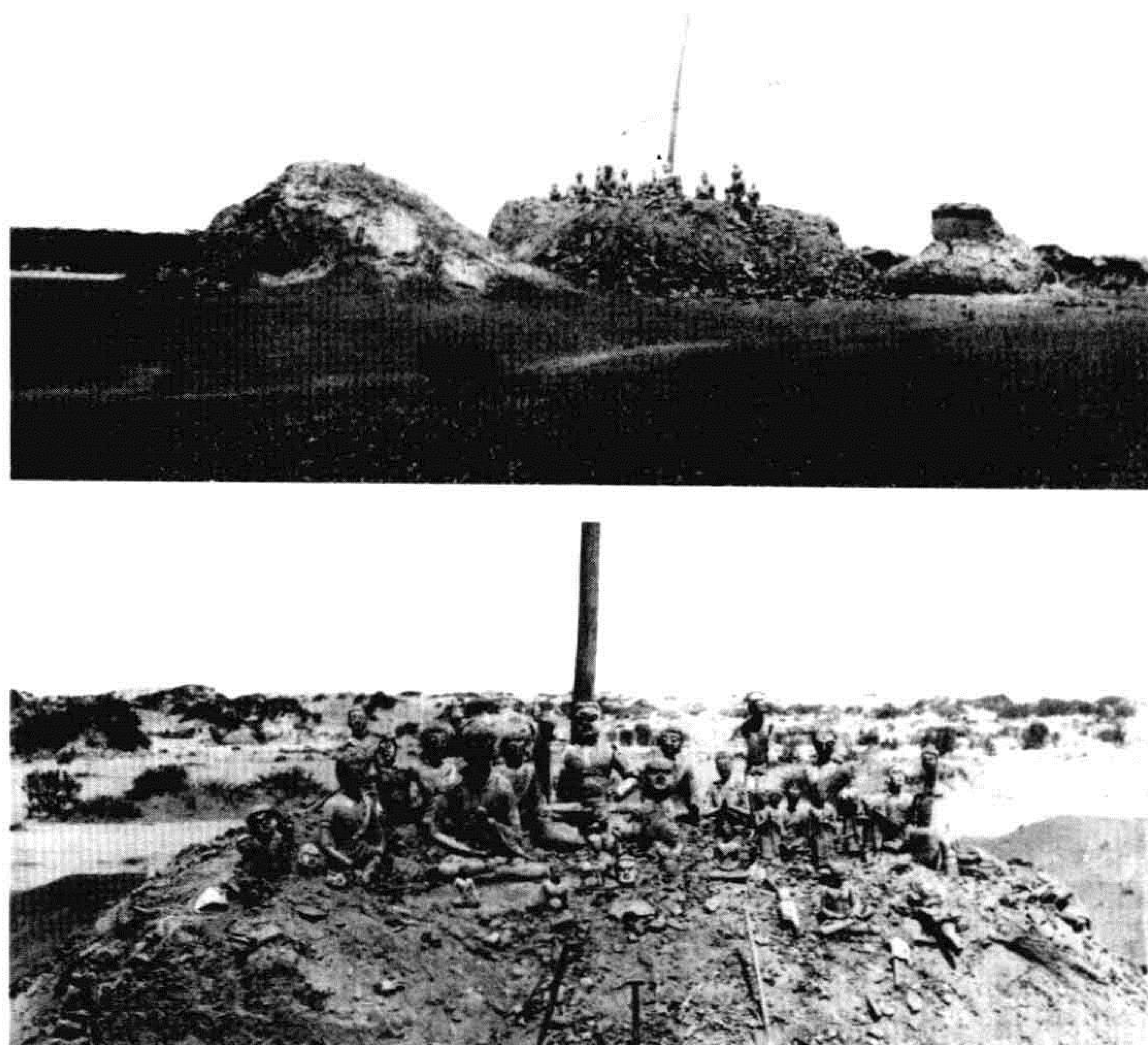


图1
额济纳旗黑水城大塔

⑩冯承钧译注《马可波罗行纪》，上海书店出版社，2000年，第131页。

⑪[俄]波塔宁《中国的唐古忒——西藏边境和中蒙古：波塔宁1884—1885年游记》，圣彼得堡，1893年，第464页。转引自[俄]克恰诺夫《俄藏黑水城文献》第1卷序言。

⑫《俄藏黑水城文献》第1卷序言。

人探宝所致”。物品按照如下布局摆放：塔内底层大约十二平方米，是储藏室，“它的四周‘坐着’泥木佛像。佛像前面摆放书籍‘以供诵读’”。“塔内垫高的地板上，在平台面的四周；平台中央有一根立柱”。“塔底四周墙上挂着神像，塑像的尺码则与真人一般大小。”这些塑像出土之际都有色彩。塔内中央地台上叠放着数以百计的大大小小绸布封套的书籍、簿册和经卷、佛画。整个佛塔下部摆放得较为整齐有序，越往上部越显得杂乱无章。似乎是1226年蒙古人攻入前夕，这些东西从城里的庙宇等地运藏到塔中。如此大量的佛教文献未必是原来就是作为腹藏放在塔中的，但也可能原本堆放的就是如此。

从6月12日至6月20日，发掘这座“辉煌的大塔”的工作进行了九天。科兹洛夫等人并没有将塔中的文物按照原来排列的顺序清理，而是由上往下一次取下，除去上面的尘土。书籍用大帆布包运到营地，按开本的大小、外形或某种标志“分类”，在相当程度上造成了混乱，以至于今日学者们也无法清理。科兹洛夫本人没有参加发掘工作，也没有留下详细的发掘记录。⑬

从塔中发掘的文书数量，据科兹洛夫的档案记载，共装了四十驼，计两万四千卷，“骆驼运出了一个保存完好的图书馆”。当1926年科兹洛夫在俄国的讲演中提到：俄国学者伊凤阁在发现其中的夏汉合璧字典《番汉合时掌中珠》时，曾兴奋地指出这部字典“能帮助我们看懂七百卷书”，七百卷应是西夏文书籍的数量。同时提到有五百三十七幅画。科兹洛夫考察队还在佛塔内北墙前正位大佛像台座旁发现一副坐姿女人骨架，面朝南方，可判断该塔原为纪念她而建。当时的俄国人类学家沃尔克夫研究后认为，这是一位四十岁以上的妇女，属“西藏—阿利安—蒙古人种”。其头骨曾保存在俄国科学院民族研究所，在列宁格勒被围的年代丢失，至今不知所在。俄国汉学家孟列夫(L. N. Monshikov)根据该妇人遗骸出土的地点，推想此人是西夏仁宗李仁孝(1140—1193年在位)的皇后罗氏。罗氏皇后在其子纯祐执政时(1194—1205)曾是皇太后。在1205年蒙古人第一次攻入西夏领土时，纯祐在其母不无参与的情况下被其堂兄安全(1206—1211年在位)篡夺政权。孟列夫认为：“可以不必怀疑，她儿子被废以后，新统治者在她不无参与的情况下登上了皇位，此后她便被摒斥于国事之外，她后来的命运不得而知，但有某些资料……使人设想，她当了尼姑，被发配到黑水城，死后就埋葬在那座‘辉煌的大塔’里。”孟列夫进而认为“著名的佛塔里面的书籍都是她的私人藏品”⑭。当然，孟列夫的推测只是“一个浪漫的假设”。

科兹洛夫发掘的黑水城文物文书除能运走的部分外，未能运走的还有佛像及其他物品，有五十件左右，由营地搬出埋藏在南城墙内一间屋子的壁龛中。1926年科兹洛夫再访黑水城遗址时可能又运走了一部分。

1909年秋天，黑水城出土文物运抵圣彼得堡，存放在俄国地理学会。其后，全部书籍和文献移交俄国科学院亚洲博物馆，即现在的俄罗斯科学院东方学研究所圣彼得堡分所前身；所获画像、雕塑艺术品和物质文化遗物，起初保存在俄国博物馆民族学部，后来移交给艾尔米塔什博物馆。

科兹洛夫的发现在西方世界引起巨大轰动和觊觎之心，诸位探险家都想从中分得一杯羹。1914年，匈牙利裔英国人斯坦因也率领探险队在黑水城重新探察、挖掘、测绘地图，将所绘汉文文书二百三十件、西夏文文书五十七件、元代纸币一张等运回英国伦敦。⑮ 1923年秋，美国人华尔纳(L. Warner)接受哈佛大学福格艺术博物馆的委托，历经千辛万苦来到黑水城，在废墟中进行了十天挖掘，除了得到一些小的物品，其中包括几件壁画残片外，其他一无所获，于是转道敦煌。⑯ 1926年，科兹洛夫率队第三次来到黑水城，寻找1909年未能运走的文物。

1927年瑞典人斯文赫定(Sven Hedin，1865—1952)和北京大学教授徐炳昶为首组成中瑞西北科学考察团。在此次考察中，中方团员黄文弼教授曾单独赴黑水城考察，在黑水城采集到文书残页数百件，⑰现藏于中国社会科学院考古研究所。⑱

新中国成立以后，额济纳旗曾先后划归甘肃省和内蒙古自治区管辖，1962年和1963年，内蒙古文物工作队曾两次派人到黑水城进行考古调查。1963年秋季的调查中，采集到少量文书，在清理黑水城附近的一座古庙中发掘出二十五身西夏时代

⑬《俄藏黑水城文献》第1卷序言。
⑭[俄]孟列夫著，王克孝译《黑城出土汉文遗书叙录》，宁夏人民出版社，1994年，第45、65—66页。
⑮向达《斯坦因黑水获古记略》，《国立北平图书馆馆刊》第4卷第3号西夏文专号(1932年)。
⑯[英]彼得·霍普科克著，杨汉章译《丝绸之路上的外国魔鬼》，甘肃人民出版社，1982年，第204—205页。
⑰黄文弼《略述内蒙古、新疆第一次考古经过及发现》；《河西古地新证》，《西北史地论丛》，上海人民出版社，1981年，第23—29页。
⑱李逸友编著《内蒙古历史名城》，内蒙古人民出版社，1993年。

的泥塑佛像，有的运回内蒙古自治区博物馆收藏。⑲ 1972年至1979年，额济纳旗属甘肃省建制，甘肃省文物考古部门组织的居延考古工作队曾几次到黑水城遗址及其周围进行勘察，并在黑水城遗址采集到一批元代文书。⑳ 1976年，考古队还在距黑水城约二十公里的老高苏木遗址及其周围地区采集到一些文书。㉑ 1978年，由北京大学、中国科学院、中国社会科学院组织的历史、考古、地理学和沙漠专家侯仁之、马雍等沿古丝绸之路考察，曾前往黑水城。1983年至1984年，内蒙古文物考古研究所和阿拉善盟文物工作站共同对黑水城遗址进行了两次考古调查发掘，查清了西夏旧址和元代扩建的城垣、街区、建筑，重点发掘面积一千一百多平方米，清理出房屋基址二百八十余处，出土大量的文物文书，文书中有汉文、西夏文、回鹘蒙文、八思巴字、藏文、亦思替非字、古阿拉伯文等文种，计有三千余件，今收藏在内蒙古考古研究所。㉒ 此后，国内外多家电视台都拍摄了黑水城的纪录片。其中令人称奇的是，1991年中央电视台《望长城》大型纪录片摄制组沿长城拍摄时，在距黑水城遗址二十公里处的绿城遗址发现了彩塑佛像和西夏文佛经。此外，乌兰格日嘎查苏木的西夏古塔和达赖库布镇东南十四公里处的五座塔等都有少量西夏文物出土。

本节作者2000年8月前往黑水城进行了考察，其中有一个亟须澄清的问题：科兹洛夫发现唐卡等大量文物的大塔现在何处？

因为科兹洛夫发现的藏传风格的绘画，除了在内城东北部找到的上师像之外，几乎都是在这座大塔中发现的。据考古测量资料，黑水城平面呈长方形，东西长四百二十一米，南北宽三百七十四米，东西两侧设错对而开的城门，城门外拱为正方形瓮城，四角设置圆形角台，城垣外侧长方形马面十九个，城上建无垛口女墙，城外另筑羊马城。遗址东南区被认为是生活区，西北区为行政区；另一种说法认为，现存城垣为元代扩建，西夏时期建造的黑城遗址在城内东北角，但建在西北城墙上的佛塔与城中心的三塔样式相同，很难确定它们是不同时期的建筑。科兹洛夫确凿地提到，“辉煌的大塔”距西城墙约四百米，位于一干涸河床的右岸。本节作者在考察过程中于距离西城墙四百至六百米的区域，没有找到任何大塔的遗迹，或许已经被肆虐的风沙抹去了痕迹。

我们以为这座离开城垣孤零零建在河边的佛塔，与黑水城附近的五塔等西夏古塔有呼应关系。所以，虽然黑水城城内出现一些元代的遗物，我们似乎不能因为那一幅颇感突兀、手中持有“天元通(宝)”的佛像将大塔所出文物判定为元代的作品。

关于黑水城出土的艺术品，科兹洛夫提到黑水城的绘画有五百三十七幅，㉓但没有提到具体作品的名录，估计这些绘画包括很多雕版印画残页。据科兹洛夫描述，最早是在1号遗址发现了一幅画在棉布上的小佛像，此后在A塔发现“阿弥陀佛像”和“汉地风格丝质绘画”，一些“小的泥塑头像”和“深蓝色头发的镀金佛头”；在黑水城北侧城墙往西第三座佛塔寺庙积沙下面找到了三尊彩塑佛像莲花座和壁画残段。其余文物皆出自我们前面提及的“辉煌的大塔”。艾尔米塔什博物馆当时掌管黑水城出土文物的负责人萨莫秀克(K. F. Samosyuk)博士统计了该博物馆的黑水城藏品，指出艾尔米塔什博物馆总共藏有三千五百件文物。其中，绘于丝、麻、纸张和棉布及木板上的绘画作品(包括壁画残片)大约为二百件。这中间有一半以上的作品品相完好，其余为残片；另有二十余件雕版印画和纸上白描。此外尚有七十尊泥塑、木雕和金铜佛，一些丝织品、纸币和硬币。有三千多件文物被艾尔米塔什博物馆认为是元代(1271—1368)文物，其中包括一些陶、瓷碎片，铁和木制的日用器皿和生活家具。科兹洛夫所获大部分的文书和版画藏于东方研究所，大约有八千件。㉔

艾尔米塔什博物馆所藏带有西藏风格的唐卡的数量究竟是多少？据萨莫秀克博士的统计，完好的绘画大约在一百一十件，假设西藏风格的作品占二分之一强，数量就是六十幅左右。我们对1993年米兰图录《丝路上消失的王国：10—13世纪的西夏黑水城佛教艺术》一书出现的藏传风格作品加以统计，藏传风格作品为三十七幅，包括绘画中出现的藏传风格因素，则为三十八幅。图录编号分别为：2“金刚座触地印释迦牟尼佛”，3、9、44和

⑲内蒙古文物工作队《额济纳旗沙漠中古庙清理记》，《内蒙古文物考古》1981年创刊号。
⑳陈炳应《黑城新出的一批元代文书》，《考古与文物》1983年第1期，第46—48页。
㉑岳邦湖、陈炳应《我国发现的西夏文字典〈音同〉残篇的整理复原与考释》，中国民族古文字研究会编《中国民族古文字研究》，中国社会科学出版社，1984年，第169、173页。
㉒李逸友编著《黑城出土文书》(汉文文书卷)，科学出版社，1991年。
㉓《俄藏黑水城文献》第1卷序言。
㉔Mikhail Piotrovsky (ed.), *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth century)*, Milan: Electa, 1993, p. 46.

45“阿弥陀佛”,4、5 和 11“释迦牟尼佛说法图”,6“释迦牟尼佛与八大塔”,7 和 8“药师佛”,10“大成就者”,12“十一面八臂观音”,13“观音”,15、20 和 21“佛顶尊胜”,17“莲花手观音”,18“文殊菩萨”,19“绿度母”,22“金刚亥母”,24“白伞盖”,25“作明佛母”,26、27、28 和 29“上乐金刚曼荼罗”,30 和 32“大黑天”,31“不动明王”,33、34、35 和 36“空行母”,55 和 56“多闻天王”,61“国师像”。史金波等编辑《西夏文物》收录另一幅黑水城“金刚座触地印释迦牟尼佛”,则共计为三十九幅。

据莱因(M. M. Rhie)教授统计,黑水城唐卡中描绘金刚座触地印释迦牟尼佛有十一幅作品,药师佛图像有五幅,观音图像有八幅,金刚亥母图像有八幅,上乐金刚曼荼罗像有九幅。[25] 米兰图录金刚座触地印释迦牟尼佛有两幅,药师佛有两幅,各种观音像有三幅,金刚亥母像只有一幅,上乐金刚像四幅。如此,除了图录中的三十七幅,触地印释迦牟尼佛尚有九幅,药师佛三幅,观音像五幅,金刚亥母像七幅,上乐金刚像五幅,总共是三十二幅,加上图录中的三十七幅,藏传风格唐卡数量应为六十九幅。

除了唐卡,西夏时期刻印的西夏文、汉文佛经的卷首都有插图,这些插图中约有逾三分之一为波罗卫藏风格的版画,数量甚多,而且很多作品有确凿的刻版年代,为研究西夏藏传绘画提供了极为重要的图像资料。这些作品大多收藏于东方研究所,随着《俄藏黑水城文献》的陆续出版,这些精美的版画作品会逐渐公之于世。本书在论述黑水城唐卡时,对涉及到的黑水城经卷版画作为断代的依据一并论述。

除了黑水城以外,近十余年来在西夏故地的宁夏银川、甘肃武威等地也出土了数十幅西夏唐卡。1986 年维修宁夏银川拜寺口西塔时获得数件品相较好的西夏唐卡,其中有带有原始装裱的“上师像”和绘制精细的“二臂上乐金刚像”;另有一件木雕设色的上乐金刚双身像(彩图 3u-2-1 银川拜寺口出土上乐金刚木雕)。1987 年宁夏青铜峡一百零八塔塔区河滩 2 号塔出土兼具藏汉风格的绢质“释迦牟尼说法图”和“千佛图”;值得一提的是,一百零八塔中的 001、017、085 号塔出土数件雕刻精美的藏传风格的砖雕佛像。1990 年维修宁夏贺兰县宏佛塔天宫时发现了十四幅绢质卷轴画,其中完全藏传风格的作品是“上乐金刚双身像”、“释迦牟尼佛与八塔”和“千佛图”,以汉地风格描绘藏传图像的有“宝藏神”(彩图 3u-2-2 宁夏贺兰宏佛塔宝藏神)。[26] 1987 年发现的甘肃武威新华乡缠山村亥母洞出土两幅毁损严重的唐卡,“上乐金刚双身像”和“十一面观音像”;另有一件描绘五方佛的头冠残件。

---

[25] 我们估计这是莱因教授至艾尔米塔什博物馆看到作品后所作的精确统计。参看 M. M. Rhie & R. A. F. Thurman, eds., *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, *exhibition catalogue*, London, 1991, pp. 334-335. 另据我们 2000 年 6 月 24 日在荷兰莱顿大学召开的第九届国际藏学会上咨询萨莫秀克博士,她说藏传唐卡的总数是七十幅。

[26] 这里提到的所有作品的图版见宁夏回族自治区文物管理委员会编《西夏佛塔》一书,文中论述具体作品时将分别详细描述。

第三节

黑水城唐卡与10—13世纪西藏绘画的风格联系



在考察了吐蕃与西夏的历史文化渊源关系，摸清了西夏时期唐卡的现状之后，我们现在从藏传绘画形成发展的历史对黑水城唐卡与西藏绘画，特别是与之同时期的11—13世纪卫藏绘画之间的风格异同进行比较，找出黑水城唐卡所遵奉的西藏绘画的艺术流派，分析黑水城唐卡作为西夏绘画作品与其遵奉的西藏原型在作品的题材、构图、色彩、技法等诸多方面的细微差异。

我们在进行黑水城唐卡与西藏绘画的比较时碰到的主要问题，是对早期西藏绘画风格特征的归纳总结。然而，从国内外西藏艺术研究的实际现状分析，直到现在，艺术史家还没有建立起一种严格的11—13世纪西藏绘画具有的风格特征类型作为我们比较研究的基础，只能确定一些比较宽泛的风格特征范型。我们将整个西藏绘画史划分为四个主要的历史时期，每个时期具有一种大体可以确认的美学特征。

第一阶段为吐蕃雅隆王朝时期，公元7—9世纪。这一时期内吐蕃兴起，佛教和佛教艺术从汉地和尼泊尔两条路线传入吐蕃并开始初步传播。10世纪为西藏灭法时期，这一时期卫藏几乎没有佛法流传。

第二阶段为佛教后弘期，11—13世纪。这一时期佛教艺术、文学和宗教实践融入了西藏社会的各个阶层；以1247年萨迦派统治全藏为标志，佛教寺院制度在西藏发展起来。

第三阶段为14—16世纪，以格鲁派的形成及其与卫藏噶举派的对立为标志，随着佛教寺院僧团及其艺术的蓬勃发展，藏传佛教的各个流派正式形成并得以巩固。藏传绘画的本地流派开始大量涌现。

第四阶段为17—19世纪，与此对应的是西藏政教合一制度形成和五世达赖及后世诸辈达赖喇嘛时期流行的艺术。

黑水城唐卡与西藏绘画对应的时期是第二阶段，主要是11—13世纪的卫藏绘画。在西藏艺术史上，这一时期无疑是最具有意义的，然而也是最错综复杂的最困难的时期。

藏族史学家将978年至1400年作为藏传佛教的“后弘期”，后弘期出现在朗达玛灭佛将近一个世纪的历史空白之后。这段空白是西藏自从公元7世纪佛教艺术和文化获得相对稳定的发展以来，其进程唯一一次被人为阻断。① 对于整个后弘期的现存作品，我们有可能将卫藏和西部藏区的艺术风格特征区分开来。② 与前弘期卫藏艺术受到强烈汉地中原艺术影响的情形不同，后弘期卫藏的绘画发展了前弘期就已经传入的来自东印度的艺术，特别是10世纪前后流行的波罗风格艺术；西部藏区的绘画最初受到了地理上最为接近的克什米尔艺术的启发，克什米尔的艺术传统形成了西部藏区造像仪轨和风格的内核。由于缺乏早期有可靠年代的唐卡绘画，我们只能对现存的西藏壁画特征进行分析并加以总结。

11—13世纪卫藏和西部藏区艺术风格的划分，实际上仍然是以青藏高原自然地理分布为依据。卫藏顾名思义包括卫(dbus前藏)和藏(tsang后藏)；西部藏区或称阿里地区，包括古格、布让和玛尔域，三个地方共同构成了阿里三围；康区或称东部藏区，包括康区和安多。

①对后弘期最早的解释，参看郭和卿译本《青史》第44—68页。

②第一个加以确认的是图齐教授，这些宽泛的地区特征后来由巴勒在其著作中加以认同和阐发。除了一些此期所建寺院的名称和几位当地佛教徒的名字以外，这一时期东部藏区(康区)的绘画很少为人所知，由于没有东部藏区壁画的图像资料，现在归之于东藏的绘画特征在很大程度上尚需探究。这些绘画特征主要是基于如下假设：东藏绘画受到了同时期汉地绘画的强烈影响。

藏传佛教后弘期的艺术主要是指卫藏和阿里地区的流行的艺术;作为东部藏区的康区,11—13世纪的绘画遗存较为少见。当然,除了绘画风格于地理方面的形成的流派特征之外,上师、个人的绘画、特定的寺院或者寺院流派之间偶然也可以建立起相互的联系。然而,在整个后弘期,藏传绘画的本地流派可以说还没有兴起,这一时期谈到西藏的绘画流派仍然为时过早,因为“风格”或“流派”意味着可以确认的、有明确的技法特征和美学倾向的传承,此期的西藏绘画还不能完全清楚地勾画出流派的轮廓。例如,当我们用宗教流派的命名来对绘画进行分类时,有时候这样做是正确的,但有时候流派名称会产生误解。由于可以用来断代的绘画作品例证相当缺乏,而且这些作品的特征也不甚清晰,所以,前弘期西藏绘画和11—13世纪的西藏绘画确凿的历史年代顺序仍然无法落实。这一时期也没有任何的西藏绘画作品具有一个确定的、无可争辩的断代。同时,一些具有题记的绘画作品提供了一些使我们得以知道相关作者生卒年代的历史人物的名字,这些题记有时候必须慎重解读,因为一个名字或许对应着两个甚至更多的历史人物,而这些人物的年代相隔会有几个世纪。此外,题记中确认的个人的活动年代决不是意味着就是绘画作品本身的年代。此外,西方艺术史家往往用东印度和尼泊尔的经卷插图作为早期作品断代的依据。实际上,作为宗教仪轨绘画的西藏绘画,其绘画传统有极强的保守性,假如它们是由几乎与之同时期的这些经卷插图中传播过来,两者之间不会存在如此之大的差异——这些袖珍的插图经卷和巨大画幅的西藏唐卡之间差异如此显著,使我们很难将它们联系在一起。因此,在大多数情况下,将绘画作品有把握地归之于11世纪、12世纪和13世纪等不同的风格阶段,是目前最为可行的方法。③

一、卫藏早期绘画的特征

虽然汉地绘画风格对前弘期的西藏艺术有很大影响,并直接促进了西藏绘画的主要艺术形式——唐卡的产生,但就后弘期的西藏绘画来说,此期作品受到了印度波罗艺术,尤其是东印度波罗艺术的强烈影响,这是一个明显的事实。④ 这种影响主要表现在画面的构图、题材等大的方面,但作品的人物造型特征、绘画技法,尤其是画面色彩的应用,背景与胁侍人物的描绘都具有西藏绘画自己独有的特征,以至于觉囊派大师多罗那它(1575—1634)在论述印度造像源流时,认为印度绘画风格并未在西藏出现过。⑤ 考虑到印度波罗绘画至今并没有早期作品存世⑥,用作波罗绘画的例证是与西藏唐卡大致年代相同,甚至晚于西藏绘画的事实,我们更倾向于认为卫藏绘画在后弘期的复兴,主要是基于前弘期波罗艺术的遗存,而并非仅仅是由于阿底峡等印度大德入藏的艺术激发。否则,我们无法解释后弘期初传入藏的印度波罗艺术在短短几年就达到如此辉煌的成就,远远地将其原型艺术抛在后面。同样,也只有如此,我们才能理解与卫藏艺术的繁荣几乎同步发展的西夏藏传绘画,因为前弘期党项人即已存在与吐蕃的交流。

这一时期卫藏绘画的特征可以归纳出如下几个方面。

从构图来看,此期唐卡构图有如下特征:中央主尊很大,占据画面近二分之一,是整个画面的视觉中心;主尊都是正面像。表现佛像时,面部一般较为宽阔,呈长方形或蛋卵形。眼睛的上眼睑弯曲,鼻子较长,薄嘴唇呈红色,在下唇施色,手掌和脚掌施以红色。画面的顶行和左右两侧被分割成小的方格,底行有时分格,有时不分格,每一位方格内的人物都有一个以光晕和莲座

③有关这一时期对西藏绘画的描述,参看 Jane Casey Singer, “Painting in Central Tibet, CA. 950-1400,” *Artibus Asiae* vol. LIV no. 1/2, pp. 87-136.

④波罗王朝最初兴起于孟加拉,在公元647年东北印度戒日王死后趁乱而立,其王朝的创立者是瞿波罗一世(Gopala, 750—770)。法护王统治期间,波罗人逐步扩张,首先吞并了比哈尔,然后渗透至乌塔尔邦(Uttar)地区,最后一直延伸到北印度与喜马拉雅周边地区。波罗王朝的统治者极为看重以金刚乘为代表的、糅合中观思想的大乘佛教。波罗诸王乐善好施,广建寺院,如超戒寺(Vikramasila)和欧丹多富梨寺(Odantapuri)等皆因法护王而建。在波罗王朝腹地的孟加拉和比哈尔,很多寺院所写佛经绘有大量插图,这些经卷插图至今仍保留在尼泊尔和藏区的一些寺院里。但是作为波罗绘画的样板,这些插图与西藏称作波罗风格的绘画作品之间联系并不是非常的明显。对波罗艺术与波罗风格艺术的研究,世界上最有成就的学者是美国俄亥俄州立大学艺术系教授约翰・亨廷顿夫妇,可参看其著作:Susan L. Huntington, *The Pāla-Sena Schools of Sculpture*, Leiden: E. J. Brill, 1984; John Cooper Huntington, *The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting*, University of California, Los Angeles.

⑤多罗那它撰《印度佛教史》对印度佛教艺术流派有十分准确的阐述。作者将印度造像分为西印度、中印度和东印度流派,并对尼泊尔和克什米尔传承也进行了分析:“在提婆波罗王和吉祥达磨波罗王的时代,婆连陀罗地方出现了一个极为善巧的工匠,名叫提摩那,他的儿子名叫毕钵娄,他们俩创造了可以与龙族工匠的技艺相比的各种铸造、雕刻、绘画等。父子二人的工艺流派有所不同,儿子住在潘伽罗,因而他们父子二人的徒众无论在何处建造,不论工匠生于何地,在铸造上称为东印度神匠。至于绘画,父亲的门徒称为东印度画,儿子的门徒主要在摩揭陀发展,因此称为中印度画。尼泊尔最早的工艺传承类似西印度旧派,中期的绘画和铜像与东印度相同,大部分表现出尼泊尔自己的风格,后期则不固定。迦湿弥罗以前是追随中印度和西印度旧派,后来诃须罗堵开创了绘画和雕刻的新风格,现在称为迦湿弥罗式。……上述这些流派现在在印度已经不大有了,只有补甘和南印度一带现在还盛行兴建佛像,不过这些工艺传统以前在西藏显然没有出现过。”(张建木汉译本,四川民族出版社,1988年,第270—271页)

⑥除了有插图经卷的遗存外,充满活力的波罗风格绘画存在的证据只是在汉文的史籍中有零星记载,如《大唐西域记》和《法显传》等等。

限定的、互不相连的、相等的画面空间。根据画面主尊的不同，顶行安置的图像亦互有区别：主尊为佛或菩萨时，安置五方佛；主尊为修行本尊时，安置修法上师或曼荼罗主尊化身，画面两侧多为八大菩萨和印度大成就者。底行两角为上师或供养人像，中央为空行母和其他护法神。有一些本尊唐卡，虽然是按照方格构图，但反映的却是圆形曼荼罗概念，方格中出现的神灵完全是按照曼荼罗仪轨分布的。

几乎所有唐卡的主尊莲座和背龛都是一种样式，即典型的东印度宫殿建筑；主尊上方的三叶拱门源于中世纪东印度建筑，等同于庙宇前方门廊的三叶形拱顶(Prāggrīva)。⑦ 画面主尊被看作是坐在寺庙内龛(garbha gṛha)中的法座之上。作为绘画表现时，艺术家将整个背龛往前移动，以便通过内龛三叶门很容易地看到主尊。⑧ 在实际的寺院考察中，这幅图像只有完全进入寺院，沿着拱顶甬道，打开位于寺院极深处的内龛时才可以看到。⑨ 这种将主尊置于庙宇中央的相似视觉手法，我们在东印度和尼泊尔的经卷插图以及东印度的中世纪雕塑中经常可以看到，⑩同样是西藏早期绘画最为常见的主尊背龛样式。背龛的两侧立柱旁边各有一只踩踏在象头上的狮羊；法座靠背多为釉蓝色或石绿色，并毫无例外地绘以卷草纹图案；⑪三叶拱顶两侧为迦楼罗或金鹅。有的背龛置于一座或五座佛塔之内，佛塔塔顶有瓔珞垂下，塔顶两边有二持明童子立于云朵之上，周围有热带树木枝叶。

在这些早期绘画中，主尊的胁侍菩萨有一些显著特征十分引人注目，如：双脚并向主尊一侧形成的扭转的身姿，弯曲的轮廓线，成三分面的近正方形面孔，从头背后直竖的高发髻等。菩萨身穿轻纱的衣裳，如同透明般地呈现出腿部形体，这是一种来自9世纪波罗王朝孟加拉地区雕塑中的风格，也是9世纪敦煌壁画中的风格。莱因教授则认为这种矫揉造作、柔情万般的姿势并不是典型的波罗艺术，而是与中亚1000年前后的造像有关。⑫

这一时期的壁画，唐卡(包括缂丝唐卡)中出现了一种高而狭的岩山图像，用各种不同的颜色描绘，并排相叠构成分割画面构图的框线。这种岩山图案兴起于10—11世纪，13—14世纪时在西藏得到了充分的发展，但14世纪的岩山构成立体状，与早期作品大不相同。

这一时期的作品画面透视关系独具特色。画面构图强调遵奉宗教仪轨等级制度的双侧对称性，画面前方引人注目的中央主尊强化了唐卡作为宗教绘画的造像功能，吸引观众的视线集中于此，从而进入画面空间。一般说来，作者很少关注如何创造一个三维空间形式的景象，可以说卫藏早期绘画强调二维空间。但是，通过形式的重叠、色调的控制和对比色的并列等加以强调的手法，仍然创造了不同层次的画面多维空间。例如背景经常使用厚重的矿物质冷色调，虽然这些背景在画面所占的比例非常之小，但强烈的冷色感觉将它们推到画面的最后方，与画面前方主尊的暖色调形成很强的距离感。作为对这种简单的对比色重叠绘画技艺的补充，艺术家还通过透视的应用来创造景深。主尊法座的凸出消蚀了体积感，表明法座与观众之间有一段距离。在描绘胁侍菩萨和眷属神灵时，画家根据透视法则将其缩短，表示从多种角度进入画面的空间层面。

此期卫藏绘画与13世纪以后已经过纽瓦尔艺术家改造的早期绘画相比，两者之间有很大的区别。构图方面，纽瓦尔艺术家的构图更趋精致和细腻，画面构图比早期作品更为细碎和饱满，人物和景物之间所留空白较少，不像早期作品那样人物之

⑦这里庙宇的存在仅仅是一种暗示；除了一块表示尖顶一“层”的平板之外，缺少庙宇的尖顶。它或许是一个“毗达”(pidha)，属于北印度寺院建筑类型的一种典型样式。

⑧我们可以在来自孟加拉达卡地区11世纪的石雕《妙金刚曼荼罗》看到相似的处理手法。该图刊于简·安尼·辛格编《来自东印度的中世纪雕塑》，新泽西，1985年。

⑨在恒河平原一度繁盛的东印度中世纪的建筑，到现在只留有几处遗址了。在留存的中世纪寺院中，有班古拉(Bankura)的悉地瓦拉寺(Siddhesvara)，菩提伽耶的大菩提寺，岱哈尔(Dehar)和(靠近桑达班[Sundarbans]附近的)耶达杜尔(Jatar Deul)的 Saliesvara 和 Saresvara。在那烂陀、Pāhārpur、Mahāsthān 和 Devikoṭa 也可以发现部分遗存。然而，早在公元7世纪初年，中国僧人玄奘仅在孟加拉一地就记载了将近三百座寺院。

⑩例证参看巴达沙丽《达卡博物馆藏佛教和婆罗门教雕塑的造像学》，达卡，1929年(Bhattasali: *Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures In The Dacca Museum*)。

⑪我们在11—12世纪以及13世纪的西藏绘画作品中发现一个经常出现的母题，那就是卷草纹图案(或有其他的名称)。这种图案是出自中亚还是源自波罗艺术？据说应该出自中亚，是典型的中亚装饰图案。西藏唐卡中最为常见的是在画面主尊法座靠背的空白地方饰以卷草纹，而且几乎是毫无例外地在石绿(或暗绿、粉绿、菘蓝)底色上以相同颜色但略深的线条勾勒卷草纹。我们可以从以下线索探讨这一问题。(1)与13世纪萨迦派曼荼罗画中的卷草纹对比。(2)使用石绿色的渊源，如克孜尔石窟中大量出现的石绿色以及它与敦煌石窟，尤其是宋代西夏石窟人物身光头光大量使用石绿色的问题；榆林窟西夏作品石绿的使用亦十分普遍，黑水城作品上乐金刚像主尊头光颇觉突兀的石绿色头光等现象，或许这种色调有它自己的中亚渊源。(3)一些河西石窟如马蹄寺窟龛天顶均绘有卷草纹。(4)居庸关的卷草纹。(5)藏文经书封盖上的卷草纹与吉尔吉特书盖的卷草纹。从这种联系似可以断定，卷草纹图案并非来自印度波罗艺术，而是来自中亚的装饰。

⑫参看莱因和瑟曼《智慧与慈悲》第45—50页，她认为例证如卡尤拉合(khajuraho)的雕塑作品。胁侍菩萨的另一种类型身穿编织的披巾和很长的、完全遮住腿的厚重褶裙。这种风格或许是从中亚艺术中获取灵感；它与10世纪中叶的敦煌石窟绘画极为相似，例如第220窟的菩萨像。

间、景物之间有一些背景。画面色调比较偏暖,有很重的矿物质暖色调,以红色为主调;早期卫藏绘画的色调变化较多,但主要给人一种植物色的感觉,由于背景的空间相对较大,背景的绿色、蓝色调显得较为突出,整个画面时有冷色感,色彩之间的对比关系较大,整个画面比较艳丽,更具装饰色彩。

我们在下面将黑水城一些唐卡与同时期的卫藏绘画风格的作品加以具体比较,从这些例证体会西夏绘画与后弘初期卫藏绘画和藏区西部克什米尔风格绘画之间的联系。

二、黑水城唐卡与同时期卫藏绘画风格之比较

包括黑水城唐卡在内的西夏绘画,遵奉的是11—13世纪西藏绘画的卫藏风格,还是藏区西部风格,这一点很耐人寻味。下面分析一些重点作品,比较黑水城唐卡与这些西藏绘画之间的异同,从而找出黑水城作品遵奉的绘画流派。

要找出黑水城作品与同时期西藏绘画的细微差别,必须对不同的本尊图像加以比较。我们将现在可以收集到的11—13世纪的金刚亥母唐卡全部列在下面,分别是:

(1)达隆巴金刚亥母曼荼罗,断代在1210年以后(彩图3u-3-1　达隆巴金刚亥母曼荼罗)。[13]

(2)金刚亥母曼荼罗,贝桂恩断代在13世纪。[14]

(3)金刚亥母像,断代在13世纪。[15]

(4)金刚亥母像,断代在13世纪初叶。[16]

(5)金刚亥母纸画,断代在12世纪。[17]

(6)敦煌第465窟金刚亥母像,断代在12世纪。[18]

(7)黑水城金刚亥母像(彩图3u-3-2　黑水城金刚亥母)。

观察以上金刚亥母图像,我们可以很容易地将她们区分为两种类型,代表金刚亥母图像发展的不同时期:前三种金刚亥母与后四种金刚亥母的造像特征明显不同。这种差别主要表现在头饰的样式:第一种类型的头饰常见于12世纪的菩萨头饰,头饰边框为珠宝镶嵌的金色细边冠带,在颞部形成近九十度的直角;五颗骷髅装饰镶嵌在头冠边框之内,恰似冠带的装饰;最具有特征的标志是冠带中央和两侧三个装饰珠宝的近乎三角形的倒楔状头饰。在11—12世纪,这种波罗头冠楔状装饰数量较少,例如黑水城年代较早的莲花手菩萨残片,菩萨头饰就是这种样式,往后楔状装饰逐渐增多,层层重叠。第二种类型的头饰冠带呈半圆形,没有颞部明显的直角转折;甚至没有明显的冠带,着意刻画五骷髅装饰,骷髅装饰不是镶嵌在冠带之内,而是凸起于冠带之上;楔状饰物安置在骷髅上方,中央骷髅顶上有日月标志。此外,前一类型人物扭转幅度稍大,略施晕染法突出乳房的刻画,但臂膀和腰肢较细。值得注意的是黑水城金刚亥母的双头饰带,不是在胸腹部向外逸出,而是下垂至膝部,与其他例证有异,但与第465窟金刚亥母完全一致。

从构图分析,第一类中有两幅作品完全按照金刚亥母曼荼罗仪轨构图,将主尊置于六边形之内,第三幅作品虽然没有绘制六边形,但十位绿色、两位黑色眷属与前两幅六边形中安置的十二位眷属相同,说明她们是一个类型。第二类作品主尊两侧皆为披甲六佛母,如黑水城与第465窟的金刚亥母曼荼罗。

从脚下所踏仰卧魔造像特征来看,只有黑水城和第465窟金刚亥母的样式完全相同:左脚通过下方的圆形红垫踩在仰卧魔身上,仰卧魔头发向头顶上方梳过去。最具有细节雷同性的是仰卧魔身下、莲花座上方的白色底板,可以确认,黑水城唐卡与第465窟藏传壁画有直接师承关系,两者的色彩风格也相近。第二类作品中的纸画断代在12世纪,这与黑水城唐卡的创作年代相当。

黑水城唐卡中非常具有风格断代意义的作品是文殊菩萨唐卡断片。

黑水城藏式风格的作品中出现的文殊菩萨像只有两幅,我们这里讨论的作品为其中一幅[19],画幅尺寸是63×13.5厘米。文殊室利唐卡和黑水城的莲花手菩萨一样,也是一幅大唐卡的

[13] Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998—January 17, 1999, pl. 21.

[14] Gills Béguin, *Art esoterique de lvHimalaya: Catalogue de la donation Lionel Fournier*, Paris, 1990, p. 173.

[15] 出处待考。

[16] Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*.

[17] Pratapaditya Pal, *Art of the Himalayas*, p. 142, pl. 80.

[18] 杨雄编著《敦煌石窟艺术·莫高窟第四六五窟(元)》,江苏美术出版社,1996年,图版58。

[19] 判定此像为文殊菩萨只是奥登堡的推测,这幅唐卡残片中的人物身份还有待进一步辨识。作品在艾尔米塔什博物馆的编号为X2359,画幅尺寸是63×13.5厘米,论述此画的文献目前仅有奥登堡《黑水城佛教造像资料:西藏风格造像》(1914年,图版43)和比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国:10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》,图版18及其解说。

断片，但画面色彩的消褪和剥落更为严重。从残片推测，原作98×80厘米左右，残片整齐的边缘表明，原作是从一幅风化严重的大唐卡上裁下来的。菩萨的身色为橘红色，结跏趺坐于多彩莲花宝座之上，头戴三角形珠宝嵌饰的头冠和圆形耳环，身躯全裸，身上的项链嵌饰的珠宝暗光闪烁，隐约可见与莲花手菩萨相同的、缠过肩臂的透明丝巾。右手下垂，奥登堡认为是作与愿印，左手不可见；法座由白象支撑，看不到作为文殊菩萨标志的狮子。从绘画风格上分析，这幅作品与莲花手菩萨确实十分相似，我们可以观察两幅人物的面部细节，眉毛的用笔方式尤其是鼻子两侧鼻翼的勾勒，笔触几乎完全相同。

黑水城这幅文殊菩萨残片的面世，要求我们对这里出土的藏传绘画有一个新的认识。因为菩萨造像表现的是西藏绘画早期作品的风格，其创作年代在10—11世纪，回应吐蕃时期绘制大唐卡和喜好大日如来五方佛与八大菩萨题材的风气。

此类作品强调人物形象的丰满和身姿流畅优雅，画中人物圆月般的宽阔面庞、硕壮的胸臂、颀长的腰肢等，具有造像学意义的特征有其较为清晰的发展轨迹：早期作品如榆林窟第25窟太日如来造像⑳，本书时常提及的敦煌绢画《不空羂索坛城》（也可能是八大菩萨曼荼罗）菩萨像，扎雅丹玛扎的大日如来造像㉑和玉树文成公主寺菩萨造像㉒，上述作品的年代都是在公元8—9世纪。卫藏地区此类图像的早期例证见于大昭寺如来坐像㉓和耶玛尔寺（艾旺寺）释迦牟尼佛说法坐像㉔。唐卡作品有断代11世纪的大日如来曼荼罗㉕，美国洛杉矶郡立博物馆藏无量寿佛大唐卡和宝生佛唐卡㉖，大都会博物馆藏无量寿佛唐卡㉗，刘艺斯编《西藏佛教艺术》所收《药师佛》唐卡㉘等等。巴勒将这种风格称为早期噶当派，原因是此种风格的传播与噶当派的最初建立密切相关，这是有一定道理的。㉙ 虽然作品的构图是早期波罗风格，但这种早期噶当派的人物造型特征仍然沿袭了敦煌吐蕃时期的造型样式。黑水城出现的文殊菩萨，其画幅规模、人物造型特征都充分说明遵奉了早期噶当派的风格。

黑水城的缂丝绿度母像对考察黑水城藏传绘画的渊源也有很大帮助。现在发现的11—13世纪的绿度母造像均非常精美，无一例外。堪与黑水城绿度母相比较的作品有断代11世纪后半叶、巴尔的摩福特藏品中的绿度母唐卡（彩图3u－3－3　福特藏品中的绿度母唐卡）㉚，断代约1145年前后的印度比哈尔出土《八千颂般若波罗蜜多经》经卷插图绿度母㉛和13世纪后半叶传为纽瓦尔艺术家阿尼哥创作的绿度母（彩图3u－3－4　传为阿尼哥创造的绿度母）㉜。下面分析它们之间风格的差异。

福特藏品的绘画描绘的是在岩窟之内的绿度母及其眷属，作品以很高的艺术品位而引人注目。作品形式优雅，内涵深广，细节极为丰富。画面构图表明这是一种绘画流派在其成熟时期的作品。度母和四位眷属（右侧猪头的摩利支天和阿输迦，左侧着虎皮的独髻母和大幻金刚母或Ārya Jāñgulī）被安置于具有三裂叶拱顶的岩窟内。㉝ 其他人物包括佛、菩萨、僧人都出现在画面上方和两侧较小方格的岩窟内。画面底行出现的是五位持剑六臂神灵和坐于供品前的僧人，这幅作品的施主。㉞ 在顶行神

---

⑳图版参看《敦煌榆林窟艺术·榆林窟第25窟》，江苏美术出版社，1995年。

㉑［瑞士］阿梅·海勒著，张岩译《九世纪记汉藏和盟的丹玛扎佛教造像》，《西藏艺术研究》1996年第2期，第12—21页（Amy Heller, "Ninth Century Buddhist Images Carved at lDan ma brag to Commemorate Tibto-Chinese Negotiations," in P. Kvaerne, ed., *Tibetan Studies. Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, 2 vols and appendix to vol. I, Olso, 1994）。该作者另撰有"Early Ninth Century Images of Vairocana from East Tibetan", *Orientations* vol. XXV no. 6, 1994;"Buddhist Images and Rock Inscriptions from Eastern Tibet, VIIIth to Xth Century, Part IV" inE. Steinkeller, ed., *Tibetan Studies* vol. I.

㉒Amy Heller, *Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet*, pp. 86－103; Jane Casey Singer & Philip Denwood, eds., *Tibetan Art: Towards a definition of style*, London, 1997.

㉓西藏自治区文学艺术界联合会编《西藏艺术——绘画卷》，上海人民美术出版社，1991年。

㉔图版参看Robert E. Fisher, *Art of Tibet*, New York: Thames and Hudson, 1997, pl. 104.

㉕图版参看Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, p. 28, fig. 13.

㉖Pratapaditya Pal, *Art of Tibet-A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, 1990, pls. 1－2.

㉗Steven Kossak, "Early Paintings from Central Tibet in the Metropolitan Museum of Art", *Orientations*, October 1998, pp. 50－63.

㉘刘艺斯编《西藏佛教艺术》，文物出版社，1957年，图版19。

㉙Pratapaditya Pal, *Tibetan Paintings*, Switzerland, 1984, pp. 29－45.

㉚此作最早的出处是Pratapaditya Pal, *Tibetan Paintings* 一书附录。作品还出现在如下的出版物中，都认为它是西藏作品：约翰·亨廷顿和苏珊·亨廷顿《菩提树叶》，第318—320页；莱因和瑟曼《智慧与慈悲：西藏神圣艺术》，第129—132页；此作第一次发表于1984年，巴勒认为它可能是印度作品，见巴勒《西藏绘画》附录。

㉛图版见Steven M. Kossak, "The Development of Style in Early Central Tibetan Painting"一文插图，参看Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, p. 34, fig. 16.

㉜Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, p. 28, pl. 37.

㉝这些图像身份的认定见于莱因和瑟曼《智慧与慈悲》，第130页；约翰·亨廷顿对这些图像有不同的看法，见《菩提树叶》，第130页。关于神灵居住的岩窟，参看斯岱拉《印度寺庙》，第161—176页（Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, 2 vols. Calcutta, 1946）。

㉞此人也可能是上师。虽然这个位置的图像以描绘施主为多，但是在中世纪的梵语文献，如《文殊室利根本仪轨经》将画面左右下角的人物记述为上师或法师。参看拉露《〈文殊室利根本仪轨经〉的布画造像学》（巴黎，1930）。尼泊尔绘画经常描绘僧人上师和俗人施主。本节作者看到的一些早期西藏绘画有尼泊尔式画法的例证。

灵的尖状岩山上方能够看到热带树丛,树丛之间有带有头光、赤裸上身的人和狮子及欢娱的大象。整个画面的岩山尖峰之间,有游戏和为神灵献供品的小的人兽图像。

这位绿度母以竭陀林主(Śyāma Khadiravaṇī)化身形式出现,她的象征意义在本书第二章已经讨论过了。绿度母还被称为救八难度母(Aṣṭamahābhaya Tārā。这种身形的度母可以救度陷于八难之人),所以主尊左右两侧绘有八位坐像度母。主尊度母慵倦的身体饰以珠串,腰系橙色丝巾,但看不到沿着下肢的丝巾的下摆。穿过度母上臂和胸部的透明饰带,其上饰有优雅的圆圈母题。葱管般的左手手指持莲枝,右手作与愿印(varada mudrā)。

艺术家以其高超技艺创造了景深的幻象。观众可以从不同的平面来阅读这幅作品:度母肘后面有摩利支天和阿输迦的右手、右膝和右脚都十分靠近观众,其次是条纹状的背龛;背龛的后面是三叶状的红色身光,身光之后是釉蓝色的背景,象征度母修习岩窟的幽深。岩窟之后是印度和西藏的僧人,顶行是五方如来和二位胁侍,最上是树丛。

相似的景深层面在度母下方也可以看到。莲花卷曲的茎蔓舒展于没有尽头的空间:红色、金色和蓝色的枝蔓前后掩映,另外有一些隐入暗处的枝条穿插其间,莲花茎蔓本身由于深绿色的叶片将其与背景叶片网络联系在一起而生机勃然。画面地界前方是一只羚羊和一只母狮(?),母狮回首瞅视肩部,似乎在寻觅另一幅画中跑掉的猎物。遵从对称原则的艺术家,在中央莲花主茎的另一侧绘了两只横行林间的大象。

从人物的外貌、身姿和华丽铺张的形式来看,福特绿度母像似乎与以雕塑和经卷插图为例证的那种东印度中世纪风格的绘画有一定关系。与此唐卡最为相似的作品,是亚洲协会藏断代在公元1073年的《八千颂般若波罗蜜多经》中描绘度母的经卷插图。这位度母的略为含首的清纯神情,优雅抒情的身姿,微微隆起的腹部,流畅、优雅、修长的四肢,头发的样式等都类似前者,度母黑色的长发在其肩部聚成发束并饰以珠宝圆环。两位度母之间不同的侍立人物同样有很强的可比性。约翰·亨廷顿注意到了这位度母和出自孟加拉达卡地区11世纪的石刻度母之间风格上的相似性。[35] 巴勒也观察到了这幅福特藏品中度母像的岩窟,是在东印度经卷插图中所建岩窟的最典型样式。[36]

将黑水城缂丝绿度母与以上两幅作品加以比较,共同之处表现在缂丝作品基本上保留了早期西藏唐卡的构图样式,主尊度母头部没有倾向右侧而近乎直立,但整个造型仍然与福特度母相似,形体秀美,肢体颀长,与黑水城其他的女神造像大异其趣。主尊仍安置在岩窟之内,但岩石形状与之略有差异;画面上方有五方如来,但没有大日如来两侧的胁侍菩萨;画面顶行保留了早期作品的热带植物无忧树,此为绿度母眷属摩利支天与忘忧女(Aśokakāntā)的标志。缂丝度母的头饰与福特度母相同,但只在画面下方描绘了摩利支天和独髻母,而且是一种少见的立像身形。

我们以为,缂丝唐卡的所依据的缂丝粉本也是早期样式,但在内地缂丝过程中对原作进行了改动,例如画面的色彩和一些小的花草装饰。一些改动甚至损害了原作的意蕴,例如度母向外伸展的右手没有倚靠在右膝上,从而造成了人物的肢体紧张感,没有福特度母所传达的怡然安详。

至于13世纪阿尼哥所绘绿度母虽然精美绝伦,与以上作品比较,显然是后期作品。然而,它与经卷插图绿度母仍有某种程度的相似;后者与福特度母的细节可比性说明这种度母图像的东印度渊源,但福特度母决不是东印度绘画,度母肩头两侧和画面右下角的施主僧人造像无疑是西藏僧人造像,从而说明了这幅作品的西藏来源,它的创作年代甚至早于东印度经卷插图的年代。

通过缂丝唐卡和以上作品的比较,我们同样可以确认它的卫藏及东印度渊源。

西夏藏传绘画的一些作品也体现出卫藏绘画风格的影响,最为突出的例证是雕版刻印的经卷插图。这些插图大都有较为准确的创作年代,比现在我们看到的大部分卫藏唐卡的年代还要早。这些作品的构图样式在早期卫藏唐卡中并不多见,主要见于此期的壁画,证明西夏经卷插图遵奉的是早期卫藏波罗风格,因为在刻写经文时,西夏人已经将波罗卫藏风格与西夏当地的风格糅合在一起,表明他们已经熟练地驾御了这种风格。例如,刻于天盛十九年(1167)的《佛说圣佛母般若波罗蜜多心经》之《一切如来般若佛母会众图》,主尊般若佛母的造型和背龛、带

[35]《菩提树叶》,第320页。
[36]《西藏绘画》附录。

有早期楔状装饰的菩萨头饰，甚至画面下方着袈裟袒右臂的僧人，都是卫藏波罗样式。刻于1189年的《华严感通灵应传记》整个图像几乎完全以西夏—汉地风格刻印，但画面左上方的菩萨像却完全是藏传风格：背龛两侧立有狮羊。同年刻印的《观弥勒菩萨上生兜率天经》的“释迦牟尼说法图”同样是这样的处理手法，一些细节与卫藏作品完全相同，如背龛两侧的狮羊头部转向主尊一侧，但两侧双足并向一侧的胁侍菩萨已经由当地工匠作了改动，没有了身体的大幅度扭转；印度博物馆藏黑水城出土的《大孔雀佛母》雕版印画残片，则将这些线描刻印的藏传绘画的技艺推向极致。

三、黑水城唐卡与11—13世纪藏区西部绘画

现存11—13世纪的西部藏区的艺术作品主要是壁画和雕塑，唐卡数量很少，与西夏藏传风格绘画年代相当的壁画主要集中在现属拉达克地区的藏传寺院。[37] 这些寺院的建造与古格王朝的益西沃和仁钦桑布有直接的关系。公元10世纪，益西沃曾派遣二十一名年轻藏人赴克什米尔出家为僧人，仁钦桑布(958—1055)就是学法归来的二人之一。此后又邀请中印度佛学大师阿底峡(982—1054)入藏，大师于1042年到达藏区西部，其时益西沃已去世。仁钦桑布是著名的大译师，也是阿里地区十五座寺院的倡建者，包括塔波寺和托林寺，后一座寺院是仁钦桑布与益西沃共同倡建的。十七年间，仁钦桑布三次前往印度，带回了众多的经典，还带回了三十二位艺术家。这些艺术家无疑在新落成的寺庙及其艺术的制作方面发挥了重大作用。[38]

整个西部藏区的艺术虽然也受到了印度波罗艺术的影响，但克什米尔的艺术风格是主要的源泉。现藏美国克利夫兰美术馆(Cleveland Museum of Art)的释迦牟尼像，就是阿里佛教复兴的早期阶段具有克什米尔风格的青铜佛的一个重要例证。立像底座的藏文铭文说明，它可能是益西沃二子僧人龙王(Nagaraja)的个人法物。据此，我们可以将这件具有历史意义和艺术水准的作品断代至公元1000年左右。[39] 作品随意与舒展的姿势十分优美，比例匀称雅致，头部稍小，四肢修长柔软；作品用似被人触知的肌肉造型形成符合美学形体的躯干，宽肩细腰，完美地体现了与克什米尔雕塑传统相关联的艺术风格。立像人物的僧衣紧贴躯体并在身后披落，衬托并显露出身体的造型。作品运用一种引人注目的古印度风格的变体，以一种浸润柔软的水波纹穿过躯干和上臂形成衣襞，但下臂和下肢则是平滑的。这种风格糅合并改进了印度孔雀城(Mathura)和鹿野苑(Sarnath)雕塑传统中的样式，假如以风格划分，它创造了一种具有灵感的自然主义的全新手法。然而，如上风格的作品，我们在黑水城唐卡中没有发现相似的例证。

在藏区西部，包括现属于印度的斯匹第和拉达克，仍然幸运保存下来的寺庙壁画中也透露出克什米尔风格。出自芒囊(Mangnang)、塔波[40]和阿尔奇寺庙中的壁画都是典型。

芒囊的壁画可能是11世纪早期的作品，人物风格极为粗放，用造型感极强的厚重、平实、富有力度的线条，勾勒出带有悦目圆形面孔的、丰满而强健有力的人物。

斯匹第塔波寺院主殿集会殿(Dukhang)的壁画可能绘于11世纪初叶稍晚，为1040年左右的作品。作品中人物的圆形面孔带有很强的线描造型特征，躯干很长，光洁有力，双肩丰腴隆起，四肢柔顺而有造型感。虽然菩萨造像使用大量交错连接的珠宝璎珞显得过于雕饰，但仍很精美。其造型特征与我们前面提到的源自敦煌时期八大菩萨造像的所谓早期噶当派风格近似，表明卫藏绘画与藏区西部绘画在某些方面的相互交叉，但是构图方式与卫藏绘画有很大差异，此后的西藏古格壁画继承了这种构图传统。人物带有图案的飘带和织物用柔和的色调绘制，引人注目的是变化的几何图案和适度的晕染技法的应用。有力度的线条和造型、装饰的精巧形式相结合，将这些造像提升到一个强健有力而又精巧美妙的自然主义的高度。

从造像学的角度来说，塔波寺主殿壁画代表着西藏最古老、最完整的绘画的一部分。因为这些图像并不是严格限定在金刚乘的范围内，它表露出这种图像绘制的体系化构架和多种佛教观念糅合的复杂性。

阿尔奇寺的两座早期主殿集会殿与松载殿，尤其是集会殿的壁画透露了塔波寺人像造型以来的一种变化。这种变化逐渐

[37] 西藏阿里古格地区的寺院壁画虽然与黑水城作品也有某种联系，但这种联系是卫藏艺术与藏区西部艺术联系的间接反映。这些作品的创作年代似乎晚于13世纪。参看西藏自治区文物管理委员会编《古格故城》上下卷，文物出版社，1991年。

[38] 有关这一段史实的描述，参看王森《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社，1997年修订版，第23—40页。

[39] 罗文华《西藏古格那嘎拉咱王及其铜佛像分析》，台北《故宫学术季刊》第16卷第1期，第183—192页。

[40] 关于塔波寺，参看 Deborah E. Klimburg-Salter, *Tabo: A Lamp for the Kingdom. Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*, Milan, 1997。

地展示了不刻意拉长的,更合乎正常比例的轻微演变,如较小的手脚、女像扭转的腰肢都是如此,没有卫藏绘画胁侍菩萨那样大幅度的身躯扭转。

松载殿大致可以断代至11世纪后半叶。在该殿极富活力的壁画中,将充满想象力的人物扭曲倾向发展到了一个大胆的、令人眩晕的高度,用欢快生动的色彩和活泼有力的线条描绘女神舞蹈相。姿态轻松优美,形体和比例的扭转正是这种风格的迷人特征,在纤细的腰肢和特别加以强调的腹部肌肉结构上更能看出这一点。人体采用很强的明暗手法造型,创造了一种神秘而不明确的、在肢体关节处形成的凸凹色斑。衣饰图案倾向于将人体遮挡和融化在画面的色彩斑块之中,造成活泼跃动的色彩抽象效果。这里,壁画结合了造型形式中的立体抽象,用织物的复杂色彩图案,增强了人体的三维空间感,同时也将客观现实渗入二维的色彩成分中,从而证实松载殿的壁画艺术家有高超的技艺。如松载殿的般若波罗蜜多佛母像(彩图3u-3-5阿尔奇寺松载殿般若波罗蜜多佛母像),用一种不同寻常的方式完美地表现了西藏艺术的佛教美学特征:两种表面上互相对立的状态同时转化为相互的依存与共生。这里从视觉效果上讲,二维世界和三维世界的矛盾成分、客观真实与抽象风格融合成一个令人信服的统一整体。此外,这幅以极大的激情创作的度母像,令人至今仍然为它魔幻般的美、迷人的光影和内在的生命力而惊叹。正是这两种空间感的共生和内在的生命情韵,构成了西藏艺术的精华。[41]

然而,阿尔奇寺拉康松玛殿壁画与松载殿的壁画风格有所差异,创作年代相对较晚,大约是12—13世纪的作品。虽然其构图方式基本上保留了卫藏流行的东印度波罗样式,却没有卫藏绘画的清灵和自然。人物造型呆板僵化,面部表情千篇一律。壁画强调直而具有韧性的线条,喜用矿物质暖色,从而形成整个壁画作品的暖色主调。我们将此殿壁画中的上乐金刚与喜金刚像——也是藏传绘画早期不多见的双身图像——与西夏佛塔和莫高窟第465窟所出双身图像加以比较,发现它们具有自己独特的风格。这些双身图像的人体比例与卫藏风格的图像遵循了不同的造像量度:头部较大,占据了整个人体的四分之一强,脖颈不显,胸腹躯干粗硕,四肢较为短粗。上乐金刚和喜金刚的头饰与西夏和第465窟的双身像头饰细节都不相同,虽然拉康松玛殿的壁画年代与西夏作品的创作年代大致相仿,但绘画风格的比较表明,黑水城唐卡没有遵奉受到克什米尔风格影响的西部藏区绘画流派的传统。

[41]对此期西部藏区艺术的分析,参看M. M. Rhie & R. A. F. Thurman, eds., *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, exhibition catalogue, London, 1991, pp. 42-45.

第四节

黑水城唐卡中的佛像与“黑水城佛陀”的特征



黑水城出土的一百多件藏传风格的唐卡中，描绘释迦牟尼佛、药师佛和阿弥陀佛的作品占有很大的比例。其中最著名的金刚座触地印释迦牟尼佛有十一幅作品，每幅都有造像和构图上的差别。第二类流行的佛像是药师佛，有五幅。其次是释迦牟尼说法图。“汉式”部分的大多数造像为阿弥陀佛。1993 年米兰出版了黑水城作品图录，三十七幅藏传风格绘画(包括同一作品的残片)中，画面主尊为上述佛像者就有十幅。

西夏佛教作为一种侧重仪轨的实践的佛教，人们尊崇佛教有很大的功利性，希望通过佛教的修习驱除不祥与病痛，希望得到祖先和神灵的佑护，希望个人、君王和王国繁荣发达。同时，西夏是在诸强纷争、战乱频仍的环境中建立起来的，他们希望有一种强大的力量保护自己和自己的王国。因而，西夏人对藏传佛教，特别是其中的一些教派如噶玛噶举派、萨迦派中涉及密教修习的内容极感兴趣。表现在西夏的藏式风格艺术中，就是突出地描绘作降魔手印的金刚座释迦牟尼佛、药师佛和密教修习的如意轮金刚曼荼罗与金刚亥母等等明显属于实践宗教内容的部分。总之，他们将藏传佛教作为宗教修习的手段，至于佛教中涉及义理、人生归宿等等的问题，西夏人更倾向于在汉传佛教及其作品中加以表现。所以，我们可以发现，在黑水城的作品中出现了很多阿弥陀佛净土变和引导众生前往净土的作品，普贤菩萨、文殊菩萨像也多出现在汉式风格的作品中。

一、释迦牟尼

黑水城所见最多的佛像是释迦牟尼佛，其中包括“金刚座触地印(降魔印)释迦牟尼佛”和“释迦牟尼说法图”，现在公布的图版可以见到的有五幅，分别是降魔印释迦牟尼佛三幅，图版见于比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版 2 和 6；史金波、白滨、吴峰云编著《西夏文物》图版 99。释迦牟尼说法图两幅，图版见于比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版 4 和 5。

释迦牟尼唐卡(彩图 3u－4－1　黑水城释迦牟尼唐卡)① 所绘佛陀身色为黄色，发髻顶部饰有红色的宝珠，头光内侧为蓝色底色，然后是一道红圈，外围是红绿蓝相间的头光条纹。佛陀身穿红色的袈裟，袈裟上用金线勾勒的花纹长条框象征百衲衣。龛形身光为釉蓝色，用金色细线勾勒不规则卷草纹，身后的宫殿是波罗早期风格的东印度宫殿龛门样式，佛陀头部左右两侧龛顶上是蓝色和黄色的正面人首鸟身有翼的动物，这种动物多次出现在西夏唐卡中，但在同时期的西藏唐卡中却比较少见，西藏唐卡的这个位置更多出现的是摩羯头(chu-srin-mgo)。此鸟形如迦楼罗金翅鸟，但本节作者认为此像不是金翅鸟，理由如下：(1) 藏传佛教中人首鸟身的动物有三种，一为迦楼罗，二为紧那罗，三为迦陵频伽。由于迦楼罗在佛教造像中有特殊的地位，“譬如佛子”，所以迦楼罗造像往往置于佛像头顶上方，鸟爪下往往有被缚的蛇或龙。② (2) 紧那罗造像虽然也是人首鸟身，但“似人而头上有角”，此外

①这幅唐卡艾尔米塔什博物馆编号 X2323，画面尺幅 74×55.5 厘米，质地有说为绢本，有记载为棉布，实为绢本。论述此画的文献包括奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》，图版 2；贝桂恩等《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》，巴黎，1977 年，图版 22，第 81 页；以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》，图版 2 及其解说。作品的断代一般认为是在 12 世纪。

②金翅鸟最初是婆罗门教和印度教的三大主神之一毗湿奴(Viṣṇu)的坐骑迦鲁达(Garuḍa)。据考，毗湿奴的形象之一就带有象征太阳的有翼日盘(即佛教中法轮的原形之一)。在古代印度神话中，迦鲁达是最为著名的神鸟太阳鸟，其最早的文字记载见于《金翅鸟》(*suparnadhyaya*)，这是一篇神话史诗，其中记载了完整的鹰蛇争斗神话。这种源自古代美索不达米亚、进入印度神话的大鹏鸟斗蛇或龙母题亦由佛教所继承，佛经将 garuḍa 译为“迦楼罗”，如慧琳《一切经音义》卷一云：(转下页)

紧那罗常常被作为鬼神八部之一，不可能安置在佛头像的两侧。[3]（3）唯一的可能就是迦陵频伽像，慧苑《新译大方广佛华严经音义》卷下云："迦陵频伽，此云美音鸟，或云妙声鸟。此鸟本出雪山，在卵中即能鸣。其音和雅，听者无厌。"迦陵频伽藏文 bya-shang-shang 或 bya-shang-shang-tevu，或 shang-shang-tevu，译"命命鸟"或"共命鸟"、"生生鸟"，梵文为 kalavinka，藏文转写梵文为 Tswi-wa-tswibka，是指一种人身鸟尾有翼的动物，藏区多用来作为建筑物上的装饰。[4] 但有关迦陵频伽的信仰现在主要在传说中，在13世纪以后的藏传佛教艺术中出现较少，现在见到的最早例证是古格遗址曼荼罗殿的出挑椽头木雕，其年代当在公元11世纪初，[5]西夏时期例证较多，如西夏陵出土的建筑构件。

主尊背龛两侧的背向狮羊没有出现，代之以搭在弯钩上的白色丝巾。莲花座的画法与其他作品有所区别，它的莲瓣不是上下对称的，只画了上方的单瓣莲花，下方绘有连环卷草纹。除主尊外，这幅唐卡中出现的图像共二十九幅，释迦牟尼佛两侧的胁侍菩萨除了身色与右手持莲花之上所置金刚杵方向不同以外，其他几乎完全相同，但至今对两位菩萨身份的确认还有待进一步的研究。莲花之上置金刚杵的画法还没有找到类似的例证。奥登堡认为右边白色身形的是观音菩萨，左边黄色身形的是弥勒菩萨，但他没有提供任何确认身份的证据。菩萨的头冠只有一道珠饰，珠宝镶嵌的短剑状头饰数量较少，黑色头发束为高发髻矗立于头顶后方，顶端有珠宝装饰，右侧的观音或莲花手菩萨，胸饰透明水平丝带。

唐卡的最上方绘有五间佛龛(画面右上角第一龛及第二龛部分已不存)，龛与龛之间的立柱形成拱门，门上绘有舍利塔，龛内所绘五佛为黄色身相的五如来，穿红色的袈裟，结不同的手印：右一残，右二两手结禅定印；中央的如来结转轮印；左二右手结无畏印，左手结禅定印；左一图像残损，但从莲座下方的印记判定，此如来右手结触地印，左手结禅定印。依据佛教造像学的安排，五如来分别是：(1) 宝生佛，(2) 阿弥陀佛，(3) 毗卢遮那佛，(4) 不空成就佛，(5) 阿閦佛。那么，右一宝生佛所结手印为与愿印。[6]

(接上页)"揭路茶，古云迦楼罗，即金翅鸟也，或名妙翅鸟。案，《起世因本经》云，金翅鸟与龙各具四生，所谓卵、胎、湿、化。然卵生者力小，只食卵生龙。化生者威力最大，能食四生。欲食龙之时，以两翅扇海水开，衔得诸龙，吞在嗉中，龙尚未餐。亦名此鸟为大嗉鸟也。飞至居吒奢摩梨树上，然后吐出，啄而食之。被啄之时，出大怖畏之声，极受苦楚。此鸟亦名龙怨。其背两翼皆金色，故以为名。"又如《华严经》卷三六云："佛子，譬如金翅鸟王。飞行虚空，以清净眼观察大海龙王宫殿。奋勇猛力；以左右力搏开海水，悉令两辟。知龙男女有命尽者，而撮取之。如来应供养，应等正觉；金翅鸟王亦复如是。"由此可见大鹏鸟在佛教中的位置。

③紧那罗，梵文 kimnara 或 kinnara，藏文作 lha-min 或 lha-ma-yin，但此名与阿修罗 asura 之藏名相同。天名，又作紧捺罗、紧陀罗、甄陀罗、真陀罗、紧捺洛。旧译作人非人，疑神；新译作歌神，即乐神名。八部众之一，《注维摩诘经》卷一："什曰，秦言人作人，似人而头上有角，人见之言人之耶非人耶，故因以名之。亦天伎神也。小不及乾达婆。"《妙法莲华经文句》卷二："紧那罗，亦云真陀罗，此云疑神，似人而有一角，故号人非人。天帝法乐神，居十宝山。"《妙法莲华经玄赞》卷二："梵云紧捺洛，此云歌神，紧那罗讹也。"玄应《一切经音义》卷三："甄陀罗，甄之人反，又作真陀罗，或作紧那罗，正言紧捺洛，此译云是人非人也。"慧琳《一切经音义》卷一一："真陀罗，古作紧那罗，音乐天也。有微妙音响，能作歌舞，男则马首人身，能歌；女则端正能舞，次此天女，多余乾达婆天为妻室也。"

④迦陵频伽，佛经汉译分别为：歌罗频伽、伽兰伽、伽兰频伽、伽羯罗频伽、迦楞频伽、迦陵毗伽、迦陵伽、羯陵伽、羯罗频伽、羯毗伽罗、羯陵伽罗、迦毗伽罗等。意为妙音。《正法念经》："山谷旷野，多有迦陵频伽，出妙声音，若天若人，紧那罗等无能及者。"《翻译名义集》："迦陵频伽，此云妙声鸟。"玄应《一切经音义》卷一："迦陵频伽，经中或作歌罗频伽，或云加蓝伽，或云羯罗频伽，或云毗伽，皆梵音讹转也。迦陵者好，毗伽者声，名好声鸟也。"慧苑《新译大方广佛华严经音义》卷下："迦陵频伽，此云美音鸟，或云妙声鸟。此鸟本出雪山，在卵中即能鸣。其音和雅，听者无厌。"《智度论》卷二八："如迦罗陵频伽鸟，在卵中未出，发声微妙，胜于余鸟，菩萨摩诃萨亦如是。"玄应《一切经音义》卷四："羯毗，或言羯陵，或云迦毗，或云加毗，此皆梵音讹也。此译云迦毗者声，伽罗者好，名为好声鸟也。"《探玄记》卷二〇："迦毗伽鸟者，具云迦罗频伽，此云美音言鸟。谓迦罗云美音，频伽云语言。谓雪山中一切鸟声，皆悉不及，又在卵中，即能出生。"

⑤图版目录参看西藏文联编《西藏艺术雕刻卷》图版119及《古格古城》图版34，但编者皆认为是迦楼罗鸟。近年宁夏考古人员在西夏陵发掘出迦陵频伽建筑构件，其年代当在西夏早期，与古格11世纪的迦陵频伽互为印证。迦陵频伽在汉地佛教中的早期例证，如杭州五代吴越时期的慈云岭石刻造像主龛龛楣(见浙江文物考古研究所编《西湖石窟》，图版8)。宋代的《营造法式》已有关于迦陵频伽建筑构件的记载，只是没有建筑实例的证明，西夏陵和唐卡佛龛两侧出现大量迦陵频伽像是从什么途径进入西夏的，尚待进一步研究。

⑥这里列出的禅定五佛(dhyāni-Buddhas)，或称五种姓佛(梵文名称为 Pancajātijina，藏文作 rgyal ba rigs lnga)的顺序是宝生佛、阿弥陀佛、毗卢遮那佛、不空成就佛和不动佛（或称阿閦佛），按照造像学仪轨的顺序应该是阿弥陀佛、不动佛、毗卢遮那佛、不空成就佛和宝生佛，梵文名称分别为 Amitābha，Aksobhya，Vairocana，Amoghasiddhi，Ratnasambhava，藏 rnam par sna mdzad，mi bskyod pa，rin chen vbyung ldan，sna ba mthav yas，don yon grub pa。

下面将其造像特征简述如下。

佛　名	次序	手　印	象征物	身色	坐　骑	明　妃	法　座	元素	方位	所辖菩萨
宝生佛	3	慈悲印	如意宝	黄色	马	Mamakī	莲花座	火	南	持宝菩萨 Ratnapāṇi
阿弥陀佛/无量光佛	4	禅定印	饭钵	红色	孔雀	Pāndarā	?	水	西	观音菩萨
毗卢遮那佛/大日如来	1	五行智慧印与转法轮印	法轮	白色	狮子	Vajradhātvīśvarī	蓝莲花	万物	中	普贤菩萨
不空成就佛	5	施无畏印	交杵金刚	绿色	shen-shang（?一种矮人）	度母	蓝绿莲花	土	北	?
不动佛/阿閦佛	2	触地印	金刚杵	蓝色	象	Locanā	?	气	东	金刚手菩萨

五如来下方是左右各三尊的菩萨，画法完全一样，中央的一位是白色身相，菩萨的坐姿（游戏自在坐）与吉美博物馆所藏敦煌旗幡绢画《不空羂索观音曼荼罗》所绘菩萨的坐姿，以及敦煌第465窟窟顶东披的菩萨坐姿几近相同。菩萨的头饰和横过胸臂的透明丝带也是此六尊菩萨突出的特点，这种三角头饰后缠筒状高发髻的样式，回应吐蕃时期的古代风格，是西藏艺术对波罗艺术初传时期的风格样式加以改造吸收的结果。

主尊莲座下方绘有七龛，中央龛室所绘者为蓝色的狮子吼观音，右手持缠有蓝蛇的黄色三叉戟，左手持含苞的蓝色莲花，花上有直剑。观音右侧是蓝色的金刚手，右手持金刚杵，左肩侧有含苞的蓝色莲花。狮子吼左侧是绿色的普贤菩萨，右手持金刚杵置于胸前，左肩侧有莲花。金刚手右侧黄色身形的神灵，左手高举甘露瓶（Kalaśa），由于颜料脱落，右手的姿势的持物难以辨认，这位神灵的身份也有待确认。普贤菩萨左侧画面破损更为严重，此处神灵黄色身形，左手举起持一物，右臂弯曲向下，脚下躺着一蓝色身形的人物，具体细节不得而知，有人推测此神为增长天王，与之对应的是因陀罗，两神都属于方位神。七龛的两端显然是龙神，头顶都有三只昂起的蛇头，双手持如意宝瓶，表明这些蛇神当属龙族，为女性神。龛室用嵌有珠宝的金色框边，神灵背光皆为红色。这种七龛样式多见于印度波罗时期，在西藏绘画中，经常用条状的方格窟龛置于画面中专门表现来自印度的星宿或方位神。七龛两侧绘有两位僧人，身穿浅色内衣和绛红（喇嘛红）僧装。

唐卡最下面一排的左右两端绘有两尊蓝色身形的护法神，右侧神灵右手持金刚杵，可以确认为金刚手；左侧神灵右手持剑，似为不动如来的另一身形。⑦ 中央的一位是两臂黄色菩萨，右手置于膝上，左手举于胸前，皆作禅定印，因颜色剥落，手中持物不详。菩萨右侧是粉红色的四臂天神，主要的两双手靠近胸前，可能是作转法轮印；另外两手上举至肩部，右手持金色金刚杵，左手持金色花蔓，其寓意不详。黄色菩萨左侧是四臂的蓝色菩萨，主要的双手置于胸前，持金花蔓，另一双手上举至肩，身份不详。金刚手左侧为生有三头四臂的红色马头金刚，发髻中蓝色的马头清晰可见，系有虎皮围腰。不动金刚右侧是蓝色的三头八臂的天神，肩上有黄色的披肩，列昂诺夫认为，这可能是早期忿怒相度母（rab tu dpav bavi sgrol ma）的变化形态。

整幅唐卡用以填充背景的色彩是一种特殊的釉蓝色，这种显得厚重、具有凝聚感的冷色使得画面背景向后方无限远的地方隐去。背景冷色调的面积不多，但对比效果极为强烈，使得画面中的龛室莲座或居于其中占红色主调的各种人物犹如置身于一个深邃广大的幽暗宇宙之中，绘画手法上的二维技法造成三维空间效果。从唐卡的构图分析，最上部是金刚乘曼荼罗中最高等级的神灵，五如来常见于黑水城出土的绘画作品，但在每一幅作品中的位置和排列方式都不相同。在主尊左右上方的六菩萨，有可能和主尊两侧的观音和弥勒一起组成金刚乘艺术中非常流行的八菩萨，这种八大菩萨信仰在8—12世纪的吐蕃以及中亚地区都极为盛行。既然我们在金刚乘艺术尤其是在西藏绘画中找不到描绘六菩萨样式的例证，这种假设就更应该考虑。这样，作品就描绘了如来与菩萨两个系列。但画面下方其他的神灵似乎出自不同的体系，如：金刚手、观音和普贤等应属于五禅定菩萨系列，马头金刚和忿怒相度母似乎属于护法神系列，另外如最下一行的神灵，现今都不能准确地加以解释和认定。

释迦牟尼说法图为西夏佛教艺术中经常描绘的题材之一，黑水城唐卡中有两幅。

《莲花座转法轮印释迦牟尼佛》（彩图3u－4－2　黑水城《莲花座转法轮印释迦牟尼佛》）⑧或称《释迦牟尼佛说般若波罗蜜图》，这幅唐卡的构图方式极为奇特，我们在传统的西藏唐卡中很少看到：佛龛神灵的安排不像是为卷轴画唐卡的构图而安排的，而更像是从壁画上截取下来的一个局部。黑水城出土的西藏风格的唐卡有一个特点很突出，就是画面的构图往往不受同时期西藏唐卡构图规则的严格限制而有所突破，或许这种不合仪轨的构图方式是西夏人学习外来艺术的适应性调整，但却丰富了唐卡这种艺术形式的表现方式。唐卡的画布是蓝白条格相间的棉布，绘画时要覆盖底色，所用的绘画颜料的遮盖力就要非常强，多用矿物质颜料。作品的尺幅为160×108厘米，这仅是画心的尺幅，如果加上上下的装裱，唐卡的长度将超过2米，属于大型唐卡，与现藏洛杉矶郡立博物馆259.1×175厘米的无量

⑦不动佛是3世纪初的《般若波罗蜜多经》首次提到的佛。不动佛和其他禅定佛一样，多描绘成坐像，脚底往往有法轮印记。左手置于跏趺坐脚踵处作禅定印，右手手掌向下作触地印，与某些流派释迦牟尼佛的造像相同。在藏传佛教造像中，不动佛实际上被等同于金刚座释迦牟尼佛。身相完全相同，只是在莲花座之前或作禅定印的手掌上置有金刚杵。不动佛所辖菩萨为金刚手，剑为金刚手菩萨持物之一。

⑧艾尔米塔什博物馆对此幅作品的编号是X2337，尺幅为160×108厘米。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》，图版17及第30页图版解说；比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》，图版4及其解说。

寿佛唐卡同属大型唐卡,与12世纪前后卫藏地区制作大唐卡的风气遥相呼应。⑨

作品画面主尊为释迦牟尼佛,黄色身形,双手作转轮印,穿红色的袈裟,袈裟领口、袖口和裤边都镶有金边,整件袈裟如曹衣出水,衣褶随形体的变化而转折,颇具中原汉风,但黑水城佛陀的特征并不明显。它大约是13世纪初年的作品。头光为白色,在红圈之外有平行宽条火焰纹,龛后宫殿拱顶之上有二背向金鹅(迦罗频伽之变体?),尾羽涡旋向上形成头光的装饰纹,整个龛室样式为波罗风格,佛像顶端有三道半圆拱顶形成释迦牟尼佛龛室之外的大龛,沿大龛拱侧积木状彩条宫室之上绘有佛塔一座。塔尖左右有条状飘幡。主尊身后为绘有卷草纹样石绿底色的龛形靠背,两侧以悬挂白色饰巾或帏幔代替背向的山羊和支撑山羊的大象。莲座为绿黄蓝白四色的旋涡纹对卷莲瓣,中央下方是垂下的镶有蓝色边的半圆形编织饰毯,左右两侧为象征四无畏的狮面,早在公元4世纪,这种狮面就成为狮子的象征。

释迦牟尼莲座下方绘有一长方形水池,彩色岩石点缀在水池周围。池内左右两边各有一朵红色莲花和绿色的莲叶生于金色的水波之中,池中央矗立一长茎五彩大莲花,莲花之上置有金色法轮,法轮上边缘绘有火焰,池边左右各有一黄色的龙神双手捧住大莲。据传,释迦牟尼佛曾委托两位龙神守护般若波罗蜜,画面出现的双龙举莲是确定此图表现释迦牟尼佛说般若波罗蜜的重要依据。

主尊右侧为一白色的神灵,生有四面十二臂,中间正面朝向的是白色,右侧面为蓝色,左侧面为红色,头顶上方的面原为绿色,每个面孔皆生有三眼,头上有红色头饰和三角状的珠宝装饰。主要的双手右手持金刚,左手捏住四根金线(或套索?);最上方的左手持剥皮刀,第二手持弓,第三手持剑,第四手持斧,最下边的左手持金刚橛。最上方的右手持物由于画面残破难以辨认,最上方的右手持物似为金刚剑(Vajrakhaḍga),此外有箭、绳套等等。从一些饰物以及头和手臂的数目来判断,这幅图像可能是密教身形的观音,⑩因为观音的职能之一就是护持佛经,而佛经又以《般若波罗蜜多经》为第一。但应该注意的是,一百零八种密教身形的观音中没有一种身相与此图像完全相同。另一种假设是,此尊不是观音而是大势至菩萨(Mahāsthāmaprāpta),但大势至菩萨在西藏佛教中的信仰不太流行,虽然是禅定菩萨,但他不属于五大菩萨或八大菩萨的系列。⑪ 所以,这身神像的身份还有待鉴别。释迦牟尼佛左侧的菩萨图像毁损严重,无法辨认,只能确认菩萨有十四臂,身色为白色,整个画面左侧似乎被水浸湿过而留下了白色的污迹,导致画面颜色改变。

在唐卡顶部佛塔的两侧红云之上为黄色身形的持明,左侧持如意宝珠,右边的持花,中央佛塔之内有佛像一尊。主尊大龛拱顶两侧各绘有五佛,身穿红色袈裟,黄色身形,黑色发髻,背龛皆为石绿底色,绘有卷草纹。两组佛像都安置在白色祥云之上。

唐卡下方两侧的十二个方格皆绘有图像。最下边的一排为四位不同身色的僧人,穿不同颜色的袈裟,结跏趺坐,右手作安慰印(vitarkamudrā-vyākhyānamudrā),但有的僧人双手似作转法轮印,如右二。粉色或白色的头光,石绿色卷草纹背龛。右一白色身形,穿棕褐色袈裟,右二橙红色身相,穿红色袈裟;左一黄色身形,穿红色袈裟,左二似乎为白色身形,穿棕色袈裟。我们可以发现,这些僧人图像与黑水城药师佛唐卡和黑水城金刚亥母唐卡中出现的僧人肖像画法有所区别。其余方格内的图像能够辨认的是倒数第二行右一的持剑绿色增长天王,此王左侧的持琵琶的白色持国天王,与之相对的是此行左一的持旗的绿色广目天王和左二持佛塔的红色多闻天王(?)。

《释迦牟尼说法图》(彩图3u-4-3 黑水城《释迦牟尼说法图》)⑫的构图方式也极具黑水城的地方色彩,画面主尊几乎占

---

⑨藏文史书《巴协》所述桑耶寺二层悬挂有“大丝缎唐卡”或“大唐卡”,说明这一时期流行一种绘制大唐卡的风气。11—12世纪的一些传世作品中就有这种类型的大唐卡,如美国大都会博物馆藏无量寿佛,画幅尺寸138.4×106.1厘米;洛杉矶郡立博物馆藏无量寿佛大唐卡,断代在12世纪后期,画面尺寸是259.1×175.3厘米。如果断代确凿的话,这幅无量寿佛大唐卡正好印证了《巴协》的记载,同时也是藏区以外现存的最大唐卡。

⑩最早的观音密教身相出现于北印度,大概是在公元6世纪中叶,其时是在无著(Asañga)建立密乘之后。与非密教的图像相比,密教图像的观音只是多出二臂,为四臂。观音穿戴有众多饰物的王子装,和普通观音的头饰相同,密教观音的头发也向上梳起形成发髻,周围有火焰纹。通常还在头饰上绘有父佛阿弥陀佛的化身,后期造像还添加了五叶菩萨冠。观音呈坐像,结跏趺坐,两只主要双手置于胸前作祈愿印(namaḥkāra mudrā)或转轮印。有时,观音双手可能持象征其咒语 Ōm maṇi padme hūṃ的珠宝(maṇi),或者持海螺,但这些身相极为少见。另一种密教观音身相的另外两只手持数珠或者是经书,这种后期形态被看作是达赖喇嘛的化身。还有一种一头四臂的观音立像,上面的双手置于胸前作祈愿印,下方的双手作禅定印和持钵。参看 Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, Dover, New York, 1988, p.65。

⑪大势至菩萨被认作是释迦牟尼的大弟子之一的目犍连。实际上,早在公元1世纪的经典,如 *Sukhāvatī-vyūha* 里已经提到这位菩萨,但大势至菩萨的信仰在印度微乎其微,在尼泊尔和西藏的绘画与金铜佛中也很少表现。但在汉地佛教艺术中他属于阿弥陀佛三尊,参看 Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, p.114。假如此幅唐卡的主尊可以确认为阿弥陀佛,两侧的坐像菩萨就有可能是观音和大势至菩萨。

⑫释迦牟尼说法图唐卡在艾尔米塔什博物馆编号为X2342,尺幅60×41厘米,绢本。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料:西藏风格造像》,图版23及第33页图版解说;比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国:10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》,图版5及其解说。

据了唐卡的全部面积，胁侍菩萨和僧人像等等皆是在原来只绘主尊的构图安排之上添加上去的。所以，画面人物挤满了空间，似乎将观众的视线集中到一个局部的场景。

此幅作品中，释迦牟尼佛为黄色（金色）身相，穿红色袈裟，袒右肩，红色袈裟上面隐约可见原用金线勾勒的游丝描衣纹。手心掌心施以红色，双手作说法印，结跏趺坐于莲花座上。佛陀的头光为白色，与同时期作品类似扎塘寺大背光的三色平行光纹不同，这幅作品的头光只有红黄二色色道，以背龛拱顶左右两侧背向金鹅（迦陵频伽）之尾羽向上涡轮状旋起作为头光装饰。值得注意的是，佛像背龛的颜色不是石绿色而是釉蓝色，以墨笔细线勾勒卷草纹。背龛底色与黑水城出土的有西夏文榜题的唐卡⑬的背景色完全相同，表明它们是同一时期创作的作品。

主尊两侧的胁侍菩萨，右侧为白色身形的莲花手，右手持红茎莲花，莲花上方所绘物品色彩剥落，似为月盘，左手垂至膝下作安慰印；左侧为黄色身形的弥勒菩萨，右手持红茎花枝，其上置有净瓶，左手结安慰印。两位菩萨皆有红色头光和前饰金色三角形装饰的黑色高发髻，佩有项链、耳环、臂钏、手镯、脚镯等装饰，立于莲座之上。胁侍菩萨上方是佛陀的两位弟子阿难和迦叶，右侧为浅黄色身色的从弟阿难，左侧为褐色身色的迦叶，皆穿棕褐色袈裟。画面上方左右各绘有大塔一座，塔之样式为11—12世纪常见的噶当式佛塔，以此象征释迦牟尼顿悟成佛和初转法轮。

莲座的下方，绘有象征佛教经义的四帙经卷和三幅捆成一束的卷轴画，表明西夏当时佛事活动中供奉唐卡或卷轴画已非常普遍。因为这幅唐卡描绘的画卷中间插有画轴，此幅说法图本身也保留了最初的装裱材料，而同一时期的印度波罗绘画是从来没有任何装裱的。这些细节并不见于印度波罗绘画和同时期的卫藏艺术，整幅唐卡可能是由于使用绢本画布的关系，画面色彩显得细腻秀雅，造型线条宛如游丝，佛陀造像具有典型的黑水城佛陀特征。

二、阿弥陀佛

在西夏黑水城出土的所有绘画作品中，以描绘阿弥陀佛净土变和行者往生阿弥陀佛净土的作品最多，但大部分作品都是汉地风格绘画的作品，就是藏传风格的阿弥陀佛像也仍然带有极强的汉地风格，成为西夏绘画中融合汉藏不同艺术风格的最好例证。西夏绘画中阿弥陀佛像的大量出现，主要的原因是西夏佛教中净土宗的流行。

净土宗又名莲宗，初始于东晋，慧远（334—416）被后人追奉为初祖；唐时由善导正式创立。所遵经典主要有《无量寿经》、《阿弥陀经》和世亲《往生论》，其中大部分都有西夏文译本。净土宗提倡念佛往生，快速成佛，声称若信仰此宗，死后可往生阿弥陀佛西方净土；念佛一声，可灭八十亿劫生死之罪，得八十亿劫微妙功德，成八地菩萨。对于处身动乱之中的西夏人来说，这种快速往生的方法无疑有巨大的吸引力。黑水城受汉地影响的卷轴画，大部分描绘了阿弥陀佛的西方净土和阿弥陀佛接应往生者的情景。其中有两幅阿弥陀佛净土变，就是用汉藏融合的风格绘制的。这里，作品的题材影响了作品的艺术表现手法。

《阿弥陀佛净土》（彩图3u－4－4 黑水城《阿弥陀佛净土》）⑭唐卡和黑水城另一幅带有汉地风格的阿弥陀佛净土卷轴画⑮，实际上是同一时期融合汉藏两种风格的作品。前一幅卷轴是基于汉地风格的西夏绘画，但画面上方所绘药师佛及其眷属完全是藏传风格，画面下方左右两角绘有僧人像，左侧袒右肩者为西藏僧人，右侧着黄色披风者从披风及袈裟样式可判断为汉僧像，正好与此画的两种风格相呼应。

主尊阿弥陀佛绘为黄色身形（应为红色，常以深黄色或橙色代替），结跏趺坐，双手作禅定印，着红色袈裟，袈裟衣纹用金色勾线。白色头光，整个造像透露出很强的黑水城佛陀特征，头部所占比例较大，躯干四肢较短。两侧龛室拱顶使用极不常见的鲜黄色，成为凸显于画面的最亮点。立于拱顶之上的金鹅旋上的尾羽成为头光外圈的装饰。佛像背龛底色为石绿色，以深色勾勒卷草纹。值得注意的是，背龛两侧背向山羊位置的饰带或帏幔的系着方式，与黑水城出土的其他作品以及11—12世纪的西藏唐卡明显不同，前者是将帏幔搭在由背龛伸出的双

⑬参看《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》，图版艾尔米塔什博物馆的编号为X2326《金刚座释迦牟尼与佛塔》及《西夏佛塔》（文物出版社1995）图版47与唐卡相同。

⑭这幅唐卡作品在艾尔米塔什博物馆的编号为X2349，棉布，画面尺幅为76×43厘米。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》，图版31和插图17；苏泊尔《黑水城造像中的乐器》（S. M. Zuber, *Musical Instruments in the Iconography of Khara Khoto, State Hermitage: Transaction of the Department of the Oriental Art and Culture*, III, Leningrad: n. p., 1947）；以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》，图版44及其解说。

⑮《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》X2419。

头金扣之上,后者的饰带或帏幔以蝴蝶结系着于背龛,不见双头扣。

莲座仍然是西藏风格的双瓣对卷五色莲花,但背光的样式已经融合了黑水城汉式阿弥陀佛卷轴画⑯的某些因素,在象征此佛身色的红色背光外圈有平行条纹状黄色背光,其上绘有九幅小的阿弥陀佛像。汉传卷轴画在相同位置描绘阿弥陀佛净土道接应往生正行者十景,上述图像实际上是其变化形式,象征此佛接引九品往生,其手印应互不相同,但此处所有的佛像手印似乎全部相同。值得注意的是,藏传佛教中阿弥陀佛又称无量光佛,为禅定五佛中的第四佛,藏文有时也写作 vod dpag med,双手结禅定印;而阿弥陀佛没有明妃眷属的着冠身相称为无量寿佛(Amitāyus,藏文作 tshe dpag med)。早期的西藏绘画表现阿弥陀佛时,往往描绘其着冠的无量寿佛身相。

主尊两侧的胁侍菩萨是大势至菩萨和观音菩萨。右侧的大势至菩萨为黄色身形,双手结来迎印(即右手结与愿印〔varadamudrā〕,左手结安慰印〔vitarkamudrā〕)⑰,左侧为白色的观音菩萨,所作手印与大势至菩萨相同,但画面左边已残缺。大势至菩萨在尼泊尔和西藏的绘画与金铜佛中很少表现,但在汉地佛教艺术中却非常流行,常常作为右侧胁侍菩萨与阿弥陀佛(中央主尊)和观世音菩萨(左侧胁侍)一起构成三尊。黑水城出土的唐卡出现很多描绘阿弥陀佛净土变的题材,除了当时的社会政治因素外,说明西夏人已经开始用引进的艺术形式表现自己熟悉的题材。

这幅唐卡的上方釉蓝色的背景上绘有传统的中原乐器锣、笛子和琵琶。由于阿弥陀佛属水,季节为夏,所以唐卡的下方是一长方形的莲花池,三朵蓝色莲花上跪着赤裸身体的三位男孩。三朵白色莲花上应该也是男婴,因为阿弥陀佛的净土不接收妇女,妇女要靠自己积累的善业功德托生为男身。大势至菩萨莲座下方所绘应为双头迦陵频伽鸟,即藏文所称共命鸟,其双头造像引人注目,是多见于中亚佛教造像的母题之一。⑱

三、药师佛

西夏流行药师佛像是在早期和中期。在敦煌莫高窟,西夏时期的药师佛多绘于正龛外两侧壁,有的也绘于甬道内两侧壁,一般以单像出现,并无眷属。均半侧面向主尊,左右对称,我们后面就要分析此窟甬道立相持禅杖的药师佛,唐宋时有这种题材出现,但偶有绘制,并不流行,有时与炽盛光佛图像相似。西夏时大量绘制药师佛反映了西夏人对药师佛的尊崇。⑲ 黑水城出土的汉文和西夏文佛经中存有不少的有关药师佛的发愿文。⑳ 藏传绘画风格的药师佛在西夏中晚期的出现,丰富了西夏药师佛的表现手法。

药师佛也是在藏传佛教尤其是在藏区民间受到广泛尊崇的佛像之一,西藏最大的传统画派的创建者勉拉顿珠嘉措的名号"勉拉"(sman-bla),即为药师佛的藏文名称。在藏传佛教造像中,药师佛可以表现为佛,也可以表现为菩萨。作为佛表现时,药师佛具有眉间白毫(ūrṇā)、肉髻(uṣṇīṣa)和短而卷曲的头发,身穿袈裟,结跏趺坐。左手作禅定印,持钵倚于双腿交叠之处;右手作慈悲印,持一产于印度或其他热带地方的药用植物诃子带果实的枝条或仅持果实。诃子很像柠檬,共有五个棱面。药师佛作禅定印(dhyāna mudrā)的左手持钵,现这种身形时,药草诃子往往持于作慈悲印的右手之中。作为菩萨表现时,药师佛戴五叶冠佩戴菩萨具有的装饰,藏传的菩萨装药师佛经常以绘画的形式表现;在中原内地,药师佛的菩萨身相多用金铜佛的形式表现,穿菩萨装,装饰如同佛像,只佩很少的装饰,象征物和手印与药师佛自己的佛相身形相同,如果是绘画形式表现,身色为蓝色。在公元8世纪初,出现了七位药师如来的造像形式,这种形式在吐蕃极为流行。㉑ 药师七佛形式在汉地也逐渐为人所知。㉒梵文经典和汉文仪轨对药师七佛身相有所记载,如《七如来本愿行状座次》(Sapta-tathāgata-purva-praṇidhāna-viceṣṭā-vistara)和《药师如来念诵仪轨》。七位药师佛的化身经常是描

⑯图版艾尔米塔什博物馆的编号为 X2419。
⑰大势至菩萨通常多作合十印(Añjali mudra)。
⑱双头鸟造像在西藏最早见于佛教传入西藏之前的吐蕃时期,如图齐《西藏考古》(Giuseppe Tucci, *Transhimalaya*, Geneva, 1973)图版19—21就是青铜饰件的双头鸟。引起我们联想的是黑水城出土的双头佛像,这种形式造像同时见于克孜尔石窟等地的佛教壁画。
⑲参看刘玉权《民族艺术的奇葩——论敦煌西夏元时期的绘画》,《中国壁画全集10·敦煌西夏元》,天津人民美术出版社,1996年,卷首论文。
⑳如俄罗斯圣彼德堡东方研究所藏西夏文《药师琉璃光七佛之本愿功德经》。
㉑如有明确纪年的吐蕃统治敦煌时期的绢画《药师净土图》(836),汉文题记有云:"敬绘(?)药师如来法席。"
㉒汉地所见药师佛之例,如龙门石窟第13窟断代在527年的药师佛以及云冈石窟所见药师佛头像。

绘在主尊药师佛的上方,红色或金色的身色并作不同的手印。在藏传佛教绘画中,都被描绘成金刚座的坐像,有时候在绘画中仅以代表这些化身的梵文字母表示七佛,七佛所在的方位皆于东方。据说七位药师如来生出七种药草并统辖七界。在绘画形式表现的七佛中,七药师佛通常和释迦牟尼佛一起描绘,后者看起来像是七佛的主尊;但中央的图像可能是作施与印(varada mudrā)的右手持诃子枝药师佛,此时的药师佛身色不是蓝色而是采用释迦牟尼佛的金色。如吐蕃时期敦煌绢画《药师净土图》所绘主尊。㉓

药师佛唐卡(彩图 3u-4-5 黑水城药师佛唐卡)㉔完全是按照传统仪轨描绘的:药师佛身穿艳丽的朱砂红色袈裟,袈裟由饰有金色花纹图案的褐色边框分割成不同规格的方块,在红地方块之内用精致的金线勾勒出佛教的象征物八吉祥徽和位于宇宙中心须弥山之上的宫殿纹样。根据早期印度佛教僧团的戒律,僧衣使用碎片旧布制成,这些方块就是象征佛之百衲衣。主尊药师佛结跏趺坐,右手作施与印,但我们没有看到手中持有带果实的诃子枝;而画面手指处的黄色果实为诃子,这与后期藏传佛教造像的药师佛形象有所区别。㉕ 左手置于跏趺坐双脚会合处,持黑药钵。主尊与胁侍菩萨之间的背向狮羊没有出现,佛龛背光处的石绿卷草纹饰改为金色。药师佛的胁侍随从有三十九人,采用八佛一体的样式,画面的最上一行绘有七佛,这是药师佛造像中七佛通常所在的位置。作为主尊的药师佛,虽然占据了主尊的位置,但其身色并没有按造像仪轨在其呈佛相时变为佛陀的金色,只是以完全红色的绘有金色图案的袈裟来表示位置的变化和释迦牟尼佛的金色。

主尊药师佛的右侧胁侍是日光菩萨(Suryaprabha),左侧胁侍是月光菩萨(Candraprabha)。这两位胁侍菩萨完全是根据造像仪轨㉖的要求,即药师佛的胁侍菩萨必须是日光和月光菩萨,此种安排方式在所有黑水城唐卡中是唯一的例子。其他的作品,佛或上师的胁侍菩萨的安排有极大的随意性。对两位胁侍菩萨的确认,可以从其身色、持物和汉地传统图案的象征寓意来分析。日光菩萨身色为红色,月光菩萨身色为白色;持物,日光菩萨右手持红莲,莲上有汉地传统图案的日轮,内绘三足黑色雄鸡,月光菩萨右手持白莲,莲上有月轮,内绘月桂树和在钵内捣长生不老药的玉兔,与汉地药师佛崇拜的特定寓意互相吻合。这种象征太阳的三足乌鸡早期例证,见于长沙马王堆汉墓出土的T形帛画,西夏人对此极为喜好。西夏时期的作品多见三足乌鸡,如1977年武威西郊林场西夏二号墓室出土彩绘木版画就有这种图像,上书西夏文"太阳"二字。㉗ 这一母题在进入元代以后仍然保留在元代的藏传风格作品中,例如1306年开始、由管主巴主持刊印的《碛砂藏》中的版画,其中就有玉兔和三足鸡。大都会博物馆藏一幅元代缂丝唐卡,画面束腰部位有着意刻画的三足金鸡和玉兔。㉘

日光菩萨上方绘有台儿,上置经书和一对拂尘;月光菩萨上方绘有噶当觉顿式佛塔一座,塔顶红色,塔颈金色,塔身白色,从塔门可见三宝,塔基为深褐色。此种佛塔样式与安西东千佛洞第5窟东壁所绘噶当觉顿式佛塔样式基本一致,与同是黑水城作品的《金刚座佛与五佛塔》中的佛塔样式以及敦煌第465窟前室西壁所绘佛塔样式显然不同。主尊和胁侍菩萨两侧竖格排列的是八大菩萨,每侧有四位。这些菩萨的造像在印刷品上没有局部放大图,画面左侧上部的三位菩萨的图像磨损、颜料剥落以致无法辨认,所有的论述此画的文献都没有分辨八大菩萨的身份。画面两侧八大菩萨的下方绘有两位比丘,身穿褐色百衲袈裟,袈裟的颜色与主尊袈裟的线边色相同。

比丘下方是两位世间护法神:画面左侧为四面梵天,右侧为因陀罗或称帝释天。四面梵天与因陀罗之间的一排,中央的四位神灵是四大天王,画面自右至左分别是白色的东方持国天王,抱琵琶;蓝色的南方增长天王,持剑;红色的西方广目天王,

㉓参看本书第一章第三节相关论述。

㉔这幅唐卡的尺幅是111×82厘米,艾尔米塔什博物馆编号为X2332,材质一说绢本,一说棉布,实为绢本。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料:西藏风格造像》、比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国:10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》,图版7及其解说;海瑟《早期汉藏艺术》,图版7;贝桂恩等《喜马拉雅的神灵和鬼怪:喇嘛教艺术》,第133页;莱因和瑟曼《智慧与慈悲:西藏神圣艺术》,图版133。作品的断代一般认为是在12世纪末。

㉕参看《五百密教图像考》的药师佛造像,第72页附图。

㉖Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, pp. 24-26.

㉗《西夏文物》,图版97。

㉘参看熊文彬《元代宫廷的"西天梵相"及其艺术作品》,《中国藏学》2000年第2期,第39—41页,图版参看该期杂志封三。又见 James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *When Silk Was Gold, Central Asian and Chinese Textiles*, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 101, fig. 26.

至于熊文彬等将飞来峰造像作为元代汉藏艺术风格相互影响的例证,本节作者不能完全同意,这些造像凿刻于至元十九年(1282)至至元二十九年(1292),是以西夏人后裔的杨琏真伽为主施造,所造佛菩萨皆为西夏流行题材和样式,如白伞盖佛母、顶髻尊胜佛母和般若佛母等都不是元代藏传佛教造像的流行题材。所以,飞来峰造像实际上是西夏藏传艺术在元代的遗韵,而非蒙古人借鉴的藏传艺术。

持蛇；绿色的北方多闻天王，持旗和吐宝兽。此排其余的四位和下面一排的八位共十二幅图像，是药师佛统辖的十二夜叉。㉙这些夜叉像在藏传佛教后期的药师佛图像中逐渐不存，藏文文献没有提到十二夜叉，只见于梵文、汉文和日文文献。㉚令人诧异的是，黑水城这幅唐卡出现的十二夜叉都保留了早期印度神灵的造像特征，是我们现在见到的最早、也是最完整的十二夜叉造像，它与汉文经典《药师观行仪轨》所记十二夜叉以十二属相动物为头冠或坐骑的造像不同，与《大正藏》收录的三种十二夜叉图像也没有可比之处，这些不见于同时期西藏唐卡、纯粹印度风格的图像的出现，表明此幅唐卡不会是入元以后的作品。米兰图录列昂诺夫撰写的说明没有关注这些极为重要的图像，本节作者据其持物和身色，初步断定底行红色身相持绳索者为真达罗(Sindūra)，其右第二位持箭者为额你罗(Anila)，第三位为摩虎罗(Mahōraga)。

这幅唐卡最引人注目的地方是画面左右两角描绘的僧人上师图像。两位上师和此画中除主尊以外所有的坐像一样，都有焰肩背光，坐于软垫之上。左下角的上师穿长袖褐色外套，白色内袍和带有团花图案的黄色披风，戴着类似中亚穆斯林缠头的黄色翘檐帽子，帽子两侧有尖角垂带。这种样式的帽子在黑水城的其他作品中也可以见到，如艾尔米塔什博物馆编号X2354的汉式风格唐卡《观音图》下方的人物头饰，发现这种帽子可能是噶玛噶举黑帽的早期样式，最早为达布噶举所用。㉛这位上师面色较黑，生有蓝灰色的胡须，可能是来自印度或克什米尔的上师，也可能就是与都松庆巴(dus gsum mkhyen pa，1110—1193)大致同时代的贡布巴(mgon po pa)。贡布巴是都松庆巴的上师，但不是黑帽系的创始人，所以上师没有戴黑帽，名号达布拉吉(dvag po lha rje. 1079—1153)，达布为地名，拉吉，藏文作lha rje，意为“神医”，是吐蕃时期赞普赤松德赞赐给医生的称号，所以达布拉吉造像往往绘药草于像前。考虑到帽子的形状和绘画的内容(药师佛)，画面出现的人物与主尊都有密切的联系，主尊上方深蓝色背景的药草画面中，环绕人物背光的全部空间都绘有红白花蕾相间的枝丫，或许说明了药师佛的身份，也形成了这幅唐卡的突出特点。因此，本节作者确认左侧下角上师为达布噶举上师达布拉吉。

这位上师身后站立的人，身穿黑色的宽袖黑袍的西夏地方的汉式风格的服装，腰间系着褐色腰带，双手合掌祈祷，用墨线勾勒黑胡须和黑色直发。人像磨损严重，上半部分和下半部分都已磨掉了。从黑水城的其他作品和敦煌石窟所见西夏供养人

㉙这十二夜叉分别是宫毗罗(Khumbīra)，黄色身相，持金刚；伐折罗(Vajra)，白色身相，持箭；迷企罗(Mihira)，黄色身相，持金刚杵；安底罗(Aṇḍīra)，绿色身相，持拂子；额你罗(Anila)，红色身相，持三叉戟或箭；珊底罗(Śāṇḍilya)，灰色身相，持箭或海螺；因达罗(Indra)，红色身相，持天杖；波夷罗(Pajra)，红色身相，持弓箭；摩虎罗(Mahōraga)，白色身相，持斧；真达罗(Sindūra)，黄色身相，持绳索；招杜罗(Cātura)，蓝色身相，持箭；毗羯罗(Vikarāla)，红色身相，持三头金刚杵。见Louis Frédéric, *Flammarion Iconographic Guides: Buddhism*, Paris, 1995, pp. 114-115。但《药师观行仪轨》所载十二夜叉身色与持物与以上根本不同，附表如下：

夜　叉	本　师	时　辰	身　色	面　相	头　冠	右　手	左　手
毗羯罗	释迦牟尼	子	青色	怒	鼠	下垂持三钴	扯右手衣袖
招杜罗	金刚手	丑	赤	怒	牛	把横剑	开掌执剑首
真达罗	普贤	寅	不详	怒/静	虎	宝珠	杖
摩虎罗	药师	卯	青	怒	兔	作拳当腰	斧
波夷罗	文殊	辰	白	怒	龙	屈臂、作圈携矢	弓
因达罗	地藏	巳	赤	怒	蛇	屈肘开掌	三叉戟
珊底罗	虚空藏	午	赤	怒	马	三叉戟	海螺
额你罗	摩利支天	未	白	怒	羊	箭羽	矢根
安底罗	观音	申	赤	怒	猴	屈肘于胸	掌上宝珠
迷企罗	阿弥陀	酉	赤	怒	鸡	杖	作拳于小腹
伐折罗	大势至	戌	青	怒	狗	剑	作拳于小腹
宫毗罗	弥勒	亥	赤	怒	猪	大刀于头顶	开掌当腰

㉚梵文经典为*Bhaiṣajyaguruvaidūryaprabhāsa pūrvanidhānaviṣesvistara*与*Saptatathāgatapūrvanidhānaviṣesavistara*；汉文为《药师佛琉璃光王吡福本愿功德念诵仪轨》，汉文经文云：“世尊！我等蒙佛陀之威力，得闻药师如来名号，不恐怖恶趣，我等相率，皆同一心，乃至尽形，皈依佛法僧，誓当负荷一切有情，作为义利饶义安乐。”历来以此为据，将十二夜叉作为昼夜十二时之护法神，以头上的十二冠作为标志。见Louis Frédéric, *Flammarion Iconographic Guides: Buddhism*, p. 309, notes 142-144.

㉛例如《噶玛巴：西藏的黑帽喇嘛》(*Karmapa: The Black Hat Lama of Tibet*)一书第21页插图所收米拉日巴的大弟子贡布巴(即达布拉吉)像，戴的就是这种帽子。

图像分析，此幅人像显然也是西夏贵族供养人，或许就是这幅唐卡的施主，这位西夏供养人的出现确切表明此画为西夏时期作品。右角的上师穿短袖橙红色背心，褐色百衲衣有黄色线缝边，外披一件带有圆形团花的黄披风。这种披风样式在12世纪前后的上师人物画中经常可以见到。上师的造像可见早期西藏和西夏艺术的肖像画写实技能。上唇的髭须和黑而稀疏的连鬓胡突出了凸起的颧骨，使得人物具有一种内在的张力和爆发力，着意刻画的眼神和置于胸前作说法印的双手都造成静止坐像人物的动感。黑水城和宏佛塔所见上师造像着意追求宁静致远，与这里的意趣截然不同：上师头戴镶黄边的黑帽，帽子前方缀有一黄色菱形，上绘十字交杵金刚。这是黑帽系噶玛巴，即噶玛噶举派的帽子。画面中描绘的上师极有可能是第一世噶玛巴都松庆巴，或者是都松庆巴的弟子。如果画面左侧人物是达布拉吉，与此对应的人物应该是都松庆巴。虽然达布拉吉是都松庆巴的上师，而且也曾出家，但在噶举派的传承中，玛尔巴、米拉日巴和达布拉吉往往被视作在家人，故将都松庆巴置于右尊地位。

黑水城以金刚座释迦牟尼佛为代表的佛像在造像风格上有突出的特点：人物身体各个部分的比例比造像度量经㉜要求的尺寸明显缩小，头部较大，五官极为集中，由于眼神向下、身体前倾的缘故，发髻至额头的距离显得很长，使得佛陀呈少年相。人物的脖颈非常之短，臂膀的胸廓异常壮硕而腰肢不显，四肢较短，这些造像特征笔者称之为“黑水城佛陀”特征。他与11—12世纪前后出现的波罗时期的金刚座释迦牟尼佛虽然在构图上大致相同，但佛陀本身的造型却大异其趣：波罗时期造像人物比例合度，颈项四肢匀称。㉝ 与黑水城造像特征相似的是受到印度波罗艺术影响的缅甸蒲甘（Pagan）时期（10—13世纪）造像中出现的“短颈佛”，㉞但这些蒲甘作品是雕塑，创作的年代大约是在12—13世纪，㉟与黑水城唐卡的创作年代大致相同。我们在云南大理崇圣寺千寻塔所出大日如来金质佛像中也能看到这种四肢粗短的短颈佛（图1 云南大理崇圣寺出土短颈佛）。本节作者以为黑水城佛陀的特征是藏传佛教造像地方化的结果，在西藏绘画中并没有出现过“短颈佛”造像。值得注意的是，我们在贺兰县宏佛塔塔基发现了“黑水城佛陀”样式的擦擦㊱；青铜峡一百零八塔出土的砖雕中有数件与黑水城唐卡作触地印释迦牟尼佛造型特征完全一致的青砖浮雕像，其中最为完美的是085号所出释迦牟尼像，此外尚有001、017诸塔所出释迦牟尼像。㊲ 最近，在西夏王陵遗址也发现了众多的藏传佛教造像风



图1
云南大理崇圣寺出土短颈佛（李昆声《云南艺术史》书前附录图版）

㉜藏文版《大藏经》卷一四三“医方明工巧明部”第三部分收有早期译入的造像经典，分别是No. 5804《十拃量度经》（*sangs-rgyas-kyi-skuvi-gzugs-brnyan-gyi-mtshan-nyid*）；No. 5805《正觉佛所说身影像量释》（*rdzogs-pavi-sangs-rgyas-kyi-gsung-bavi-sku-gzugs-kyi-tshad-kyi-rnam-rgrel*）；No. 5806《画相》或称《绘画量度经》（*ri-movi-mtshan-nyi*）和No. 5807《身影像量相》（*sku-gzugs-kyi-tshad-kyi-mtshan-nyid*），称为三经一疏。以上经典分别见于藏文版《大藏经》卷一四三，第228—229、229—230、230—235、235—238页。其中由扎巴坚赞和达磨多罗翻译的No. 5805由大清内阁掌管番蒙诸文西番学总管仪宾工布查布（1690—1750）转译成汉文《佛说造像量度经疏》。

㉝参看Susan L. Huntington & John C. Huntington, *The Art of Pāla India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, Seattle and London, 1990, pls. 13, 15-16。这些金刚座释迦牟尼佛勾画出自公元9—12世纪此类图像的造像特征。

㉞Susan L. Huntington & John C. Huntington, *The Art of Pāla India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, pls. 61-62.

㉟藏族学者很早就注意到了东印度艺术在缅甸蒲甘的存在，参看多罗那它《印度佛教史》张建木先生译本第271页：“（印度）上述的这些流派现在在印度已经不大有了，只在补甘和南印度一带现在还盛行兴建佛像，不过这些工艺传统以前在西藏显然没有出现过。”

㊱宁夏回族自治区文物管理委员会雷润泽等编《西夏佛塔》，图版105。

㊲参看《西夏佛塔》，第266—269页，图版192—195和197。

格的"擦擦",其中的释迦牟尼佛造像具有典型的黑水城佛陀特征。[38] 这些"擦擦"与斯坦因在黑水城所获的脱模泥塑(图 3u-4-6　西夏京畿出土的擦擦与黑水城的擦擦)[39]的造像风格完全相同,同属 11—12 世纪的作品。然而,这些"擦擦"代表的图像风格似乎并非完全来自于卫藏,而是与丝路西域一线佛教图像的传播有关,因为在敦煌所见的擦擦,有些与黑水城和西夏陵出土的擦擦完全相似,说明敦煌也有此类擦擦。[40] 西夏人在绘制藏传风格的唐卡时,将擦擦图像具有的佛陀造像特征融入其中,从而使得黑水城唐卡的佛像呈现出独特的风貌。

㊳这件描绘释迦牟尼佛的擦擦图片系宁夏文物考古研究所孙昌盛同志提供,在此表示衷心的感谢。
㊴R. Whitefield & A. Farrer, *Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route*, London, 1990, pl. 161.
㊵例如上海古籍出版社《俄藏敦煌艺术品》第 1 卷图版 28.1 的禅定印释迦牟尼佛,与西夏陵和黑水城出土的此类擦擦几乎完全一样。

第五节

黑水城的莲花手观音、佛母与绿度母唐卡



黑水城出土的唐卡中出现的单幅菩萨像主要是观音及其化身莲花手菩萨，八幅唐卡以三种不同的造像形式描绘观世音。文殊菩萨像，艾尔米塔什博物馆现已公布的只有一幅。佛母像所见最多的是佛顶尊胜，包括佛顶尊胜曼荼罗画，共三幅；另有白伞盖佛母和作明佛母各一幅，还有一幅著名的缂丝绿度母唐卡。黑水城出土雕版印画中尚存一些佛母图像，如佛顶尊胜、大孔雀佛母、般若佛母等等。

一、莲花手菩萨

莲花手菩萨（彩图 3u－5－1　黑水城莲花手菩萨）①是所有黑水城藏式风格唐卡中最为优秀的作品之一。原属一幅大唐卡的左侧边，我们所能看到的中央主尊大像遗存的部分只有残片左下方的一片莲花瓣和绘有金色串茎菊花状等图案的黑色衣服（黑地和红地?），衣服裹住了残存的趺坐膝盖。这幅残片本身就是由几片残片贴补而成的，画面右上方贴了几片绘好的莲花，在画面左上方和中间的左边缘还贴有窄条绘布，似乎是先贴上修补的画布，然后再以相近的色彩加以重绘。这些贴补修缮的痕迹和磨损残破的品相都表明这件作品的年代非常古老，或许绘制于12世纪以前，是所有并脚胁侍菩萨样式中较早的图样。因为在所有黑水城的唐卡作品中，这位莲花手菩萨是唯一被绘成正面像的胁侍菩萨。菩萨的上半身朝向观众，双脚并向主尊一侧；身为白色，一头二手，所结手印不明，左手持一支白莲花茎。人物装饰华丽，发髻上饰有花朵，有项圈、耳环、手镯、脚镯、臂钏和及膝长璎珞，半透明的丝巾几乎水平穿过胸部，系于左肩。这种饰物在拉达克的绘画中可以看到相似的类型，但现在要找出完全相似的发式和头饰还比较困难，可能不是完全的印度波罗样式的，因为这幅作品体现的美学风格与其他的并脚胁侍菩萨唐卡截然不同：虽然菩萨的双脚并向主尊一侧，身体稍微地扭转也使得人物趋向主尊，但画面人物显然被夸张描绘的头部，浑圆的面庞，躯干和双臂掩盖了细弱的腿部造成的趋向感，特别是完全正面的头像描绘使得胁侍菩萨具有某种独立性。

黑水城唐卡这幅唯一的正面胁侍菩萨像或许蕴涵了某种藏传绘画以外的西域因素。②大英博物馆藏吐蕃绢画“金刚手菩萨”是正面像，但双脚没有并向一侧。③所以这幅唐卡残片或许具有两个方面的意义，它可能代表着此类风格的作品的早期形式，将某种中亚的造像特征与卫藏波罗风格融合起来，或者说是典型的卫藏波罗风格在西夏绘画中产生的变异。特别是对波罗风格的人物造型比例进行了大的改变。此外，主尊残存的绘有金色串茎菊花的黑地服饰反映出明显的汉地风格。菩萨的头光原本所施应为石绿色，这是西夏早期绘画最为突出的用色特征，与黑水城上乐金刚曼荼罗唐卡与宏佛塔所出唐卡主尊头光后的用色相似。

莲花手菩萨藏文写作 phyag-na-padma，属于十一面观世音的人形变化形态之一。造像特征包括作慈悲印（vara），所持物为莲花和净瓶，辨识标志是头冠上的阿弥陀佛。所以，按

①艾尔米塔什博物馆藏品编号 X2353，尺幅为 76.5×25 厘米。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》，pl. 2，p. 18；莱因和瑟曼编辑《智慧与慈悲：西藏神圣艺术展览图录》，pl. 21，p. 123；以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》，pl. 17 及其解说。

②让胁侍人物正面是公元6世纪以来于阗画派遵奉的特征。

③R. Whitefield & A. Farrer, *Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route*, London, 1990, pl. 36.

照印度的佛教造像学，莲花手菩萨属于明妃，称为白衣母菩萨(Pāṇḍarā)，属于白衣(Pāṇḍaravāsinī)的禅定佛阿弥陀佛(Dhyāni Buddha Amitabha)统辖，身色为红色，象征物为莲花。[④] 作为观音变化身形的莲花手菩萨，身色为白色(尼泊尔造像为红色)，结论辩印(vitarka)和慈悲印，象征物为莲花和甘露(净)瓶，辨识标志为头冠上的阿弥陀佛。据说莲花手菩萨依照阿弥陀佛的旨意创造众生有情，通过本尊阿弥陀佛的中介，莲花手菩萨也获得了创造神变力，他手中的莲花就是这种力量的象征。人们还认为，莲花手菩萨缔造了现世(第四世)，并且为了创造制出梵天，为了留存制出毗湿奴，为了毁灭制出大湿婆天(Maheśa/Śiva)。在佛陀圆寂以后，人们相信莲花手菩萨承担了弘传佛法的重任，直到世间手(Viśvapāṇi)创造出来世(第五世)。或许正是这个原因，莲花手菩萨信仰在西藏极为流行。据说莲花手菩萨还是龙族喜爱的神灵，他经常被描绘成修长优雅的年轻男子造像。作为禅定菩萨(Dhyāni Bodhisattva)，莲花手的着装像印度的王子，佩有许多的装饰。头发在五叶冠之后绘成僧帽状发髻(uṣṇīṣa)，发髻上绘有莲花手菩萨的确认标记，而一尊很小的阿弥陀佛像，在绘画作品中经常不绘五叶头冠。在莲花手菩萨的最早期造像形式中，他仅仅持有其名称中指明的莲花，在后期的造像中才逐渐出现了净瓶。根据莲花手菩萨的咒语 Ōṃ maṇi padme hūṃ 他应持有珠宝，但莲花手菩萨持珠宝的造像在藏传佛教造像中极为罕见；与此同时，在汉传佛教和日本佛教造像中，如意宝(cintāmaṇi)经常表现为观音的密教身形所持的附属的象征物。此外，莲花手菩萨经常被描绘为立像，双手结论辩印和慈悲印，作慈悲印的左手持莲茎或净瓶。在八大菩萨造像中表现的莲花手持插在净瓶内的双枝莲花茎和观音的象征念珠。假如净瓶有物支撑，就像佛教仪轨中使用的甘露瓶。假如手持净瓶，往往持于净瓶颈部，印度式样为圆形，犍陀罗式样时为椭圆形或尖顶形状。莲花手菩萨有时在左肩上覆有羚羊皮，这种身形，如果他的头冠上的阿弥陀佛小图像没有出现而且手持净瓶，此时的莲花手菩萨就像标志也是甘露瓶(kalaśa)的弥勒菩萨。莲花手有时是定光佛(Dīpaṅkara Buddha)的胁侍菩萨，但他自己也有四位胁侍。在此情形下，绿度母总是在他的右边；胁侍还有般若佛母(Prajñāpāramitā)或者摩利支天(Mārīcī)，黄度母和马头金刚(Hayagrīva)。我们也可以在文殊菩萨、金刚手菩萨和莲花手菩萨三位一组的造像中找到这位菩萨。藏传佛教寺院中的莲花手是白色身形，但在尼泊尔却被绘成红色，而且往往省略了头冠中的阿弥陀佛。[⑤]

哈佛大学艺术博物馆另藏有华尔纳 1924 年攫自黑水城的壁画残片《莲花手菩萨》[⑥]，画中莲花手头冠有阿弥陀佛像，与唐卡残片相比，它的年代明显靠后。

二、白伞盖与作明佛母

白伞盖佛母梵文名称为 sitātapatrā aparājita，圣彼得堡东方研究所藏有西夏文《圣一切如来顶髻中出白伞盖佛母无敌大回折明咒大明王总持经》、《大白伞盖母之施烧法事》、《大白伞盖母之总持诵顺要语》、《大白伞盖母之三面八手供养顺》、《大白伞盖母之依护国舍顺要语》、《大白伞盖母依施食法事(仪轨)要语》[⑦]等相关经文。除了吐蕃之外，西夏白伞盖佛母的流行或许与契丹有关，其时，中天竺摩揭陀国慈贤任契丹国师，并译《一切如来白伞盖大佛顶陀罗尼》。[⑧] 白伞盖佛母藏文写作 gdungs dkar can ma，是藏传佛教万神殿中重要的女神之一，被认为是观音的化身之一，有时以千头千手佛母(dbu ston phyag ston can gyi lha mo)的形象出现。修念此佛母的仪轨文为《白伞盖佛母禳解法》(*gdugs dkar zlog sgyur*)，可以禳解各路妖魔引起的灾难。在西藏流行的三种禳解仪轨文中位居第一[⑨]，藏文大藏经《甘珠尔》WA卷收有《佛顶大白伞盖陀罗尼》(*de bzhin bshegs pa thams cad kyi gtug tor nas byung bavi gdugs dkar bo can*)。但据印度佛教造像学文献，白伞盖佛母被看作大日如来的化身之一，《成就法鬘》(*Sādhanamālā*)“大日如来师尊品”(Vairocananāyakām)对白伞盖佛母有如下描绘：“信众要将他(大日如来)观想为女神白伞盖

④Benoytosh Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography: Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Texts of Rituals*, Calcutta, 1968, pp. 49-51.
⑤Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, Dover, New York, 1988, pp. 61-66.
⑥这幅残片编号 1924.67.3。
⑦参看史金波《西夏佛教史略》附录，第 343—417 页及史金波等编《俄藏黑水城文献》第 1—4 卷，上海古籍出版社，1994—1997 年。
⑧参看《全辽文》卷一二所收《房山石经丙寅岁季秋造经题记》，此经刻于皇统六年(1146)。转引自宿白《藏传佛教寺院考古》，第 239 页。
⑨其他两种为《般若波罗蜜多心经禳解法》(*shes rab snying povi bzlog pa*)和《空行母狮面禳解法》(*mkhav vgro ma seng gevi gdong pa can gyi bzlog pa*)，三者合称 *gdugs shes seng gsum gyi bzlog pa*。

母，此女生有三面六臂，每面生有三眼，白色身相。其右侧面为蓝色，左侧面为红色。三只右手分别持法轮、宽头棒和弓，三只左手分别持金刚、箭和作期克印（Tarjanī）并握绳套。白伞盖呈忿怒相，能够摧毁众魔，戴诸种饰品，穿各色衣饰，由大日如来导引。应供养……”[⑩]基本身相的白伞盖生有一面二臂，右手作施无畏印，左手持白伞盖。有时除了蓝、白、红三面之外，背后亦生有一面。有的身相白伞盖生有八臂，主要的两只手持其标志白伞盖，其余的手持法轮、弓和箭、经书、绳套等等。白伞盖佛母生有天眼，但为平和静相。

丝绢唐卡白伞盖（彩图 3u－5－2 《白伞盖佛母》）[⑪]完全是按照造像仪轨描绘的，与其他藏传佛教白伞盖的造像一致。此画中白伞盖为黄色身形，生有三面八臂，中央主面与身色同，为黄色，右侧面为红色，左侧面为蓝色。除了眼睛的些微忿怒相表情之外，总体呈平和静相。头冠之后有多见于 11—12 世纪西藏风格绘画的凸起的高发髻。由于画面磨损，颜料脱落，双手持物不易分辨。其右手所持物为经书（？）、法轮、箭（？）和一不明物；左手持白伞盖、金刚、弓，第四只右手结期克印。主尊有黄色条状头光，其背龛底色极为特殊，为红黄蓝组成的色道，实际上艺术家是将中亚地区流行的背光样式改绘于背龛之内。整个身光为红色，内用金色勾勒平行波浪纹。主尊身光四周各绘有一尊除障者（Vighnantaka），皆为蓝色身形，竖立黄发，左手作期克印，右手持金刚。白伞盖佛母莲座下方绘于红色背景上的是五位空行母，一手托供品盘。画面右角有上师像，穿红色袈裟和黄色披风，袈裟和披风的样式已经和见于西藏传统唐卡的上师像服饰相同，但画面衣纹仍可见墨线勾勒造型的特点。此幅作品中，供养人的地位已大为提高，在画面左角和上师像占有相同的空间。这位施主具有典型的西夏头饰，双手持香炉，褒衣博带，独处于蓝色背景的方格内。整个唐卡几何构图的特征非常明显，上面的部分可以看成一个正方形，用填充画面空白的釉蓝色将其统一起来，并造成二维空间感，体现画面某种四方曼荼罗的意义；最下方的一行，无论是空行母、上师，还是施主都表示对神灵的虔心供养，从而构成唐卡的双层含义。

作明佛母梵文作 Kurukullā，音译拘留拘里，又称红度母，藏文称之为作明佛母（rig byed lha mo），但更多地使用音译词 ku-ru-ku-li gsang-sgrub。作明佛母被认为是萨迦金法所传怀柔佛母之一（sa skyavi gser chos sogs las byung bavi dbang gi lha mo zhig）[⑫]，有二臂、四臂、六臂或八臂身相，在其头冠之上有禅定五佛的图像。二臂身相的作明佛母称为清净作明佛母或白作明佛母（Śukla Kurukullā），四臂身相的作明佛母则有多种称呼如 Tārodbhava Kurukullā，优填作明佛母（Uḍḍiyāna Kurukullā），喜金刚业力作明佛母（Hevajrakrama Kurukullā）或者劫作明佛母（Kalpokta Kurukullā）。作明佛母的经咒为 Ōṃ，Kurukullā Hūṃ Hrīḥ Svāhā，念诵此经咒一万遍可征服众人，三万遍可降伏大臣，十万遍驱走国王。据印度佛教造像学文献描绘，四臂身相的作明佛母为红色身形，穿红色衣衫，戴红色饰物，其莲花座亦为红色。两只左手作施无畏印和持箭，两只右手持弓和红色莲花，以金刚游戏坐（Vjraparyaṅka）的姿势坐于莲花座上，座下是乐欲天（Kāmadeva）与其骑罗睺魔（Rāhu）的明妃。作明佛母身后有红色大背光，头冠之上有阿弥陀佛像，居于拘留拘里山上，其像年轻丰满，情感丰蕴。有时作明佛母手持花箭，搭于花弓上做欲射状。[⑬] 在藏传佛教造像中，弓和箭是作明佛母的标志。据说生活不幸福的夫妇可以祈祷作明佛母得到幸福，但必须在没有妇女在场的情况下祈求这位度母。红色在印度是幸福之色，故作明佛母身色、衣饰皆为红色。

黑水城的这幅《作明佛母》（彩图 3u－5－3 《作明佛母》）[⑭]上，主尊作明佛母红色身形，生有一面四臂，头冠为五颗串起的头颅。按照造像学文献，此五首应为禅定五佛，但考虑到画面上方已经绘有五佛造像及所绘图像不似佛像的情形，此头冠应为怖畏造像饰物。上方的双手持花弓射花箭，另外一双手的右手

⑩Benoytosh Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography: Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Texts of Rituals*, pp. 215－216.

⑪艾尔米塔什博物馆编号 X2364，尺幅 48×42 厘米，近乎方形，原作装裱为 81×45 厘米。论述此画的文献只有比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》，图版 24 及其解说。

⑫所谓萨迦金法，指由萨迦派支系擦路巴所传的十三种不许传出寺院墙外的密法，即十三金法（gser chos bcu gsum）。其中包括三空行法（mkhav-spyod-skor-gsum）、三大红法（dmar-che-skor-gsum）、三小红法（dmar-chu skor-gsum）、长寿金刚母法（vchi-med-rdo-rje-lha-mo）、红财神法（dzam-dmar）、狮面母法（seng-gdong-ma）和黑文殊法（vjam-dpal-nag-po），总数为十三。十三金法中修习的红财神可能是作明佛母（Kurukullā），因为作明佛母就是护财女神，但红财神也指藏文中的布禄金刚（dzam-priksha 阎婆罗或宝藏神 Jambala）。Kurukullā 之 Kuru 在梵语里还指须弥山之北方古国名，北方亦为多闻天王之化身宝藏神所居之地。如果这样，作明佛母可能是三大红修法中的神灵之一。

⑬Benoytosh Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography: Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Texts of Rituals*, p. 149.

⑭艾尔米塔什博物馆的编号为 X2386，丝质画布，尺幅 67×53 厘米。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》，图版 72；比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》，图版 25 及其解说。

作无畏印并持一人头,左手置于腰股之上,持二断头,其持物与造像仪轨不尽相同。[15] 佛母腰系虎皮围腰,脚踩仰面躺在白色月轮上的人形,值得注意的是莲花座的莲花形状不是这一时期常见的对卷涡轮莲花瓣,而是汉地绘画中出现的莲座样式。主尊背龛为绿色,身光为红色。唐卡上方应为禅定五佛,画面下方红色背景上绘有转轮王(Cakravartin)的七宝(rgyal-srid-sna-bdun)。中央绿色莲花的彩虹光轮中置有一剑,为将军宝;两侧白莲花之上的人形已褪色不清,应分别为大臣宝和后妃宝;蓝色莲花上绘有白象者为白象宝,绘有绀马者为绀马宝;画面右一为金轮宝,左一为神珠宝。[16] 唐卡最下方半圆形白色垂幔上有三位舞者。画面右下角红色坐垫上绘有一位身穿黄色袈裟的比丘,我们在黑水城丝质的《不动明王》唐卡下方也能看到同样装束的上师,推测他们可能是西夏自己的上师。画面左角的红色坐垫上绘有身穿白色外衣的一对夫妇供养人。整个唐卡用以填充空白的花卉图案似乎是一种变形卷草纹,此种图案在黑水城出土的其他几幅丝质唐卡中都可以见到。所有丝质唐卡的构图与其他唐卡相比有自己的特点,整个色彩风格与后者也有差异。例如画面背景用具有特征的图案填充,画面人物和饰物安排较为疏落,留有较大的空白。画面下方的供养人和上师像更多地使用与同时期西藏唐卡的上师像画法不同的造型手段,例如具有造型特征的线描而不是单线平涂。从这些现象来看,似乎黑水城的艺术家已经意识到不同的材质与特定的表现方法之间的联系,他们开始尝试将不同的艺术流派结合在一起创造出自己的作品。这些丝质唐卡正好表现了这一过程的初步进程,因而显得比较粗糙,而且作品的年代晚于严格模仿藏传风格唐卡的时期,一般在13世纪初年,没有等到这一风格发展起来,西夏便亡国了。

黑水城唐卡中的菩萨造像最引人注目的是主尊两侧的胁侍菩萨。我们在黑水城《金刚座释迦牟尼佛》、《释迦牟尼佛与佛塔》、《药师佛》唐卡、《佛顶尊胜坛城》以及描绘莲花手菩萨的唐卡残片中,都可以看到这种胁侍菩萨。随着每幅作品主尊的不同,胁侍菩萨的身份互有变化,双手的持物亦不尽相同。然而,人物造型的其他方面几近完全相同:面孔呈七分面朝向主尊一侧,右手(或左手)置于胸前持与该菩萨身份相符的标志物,左臂(或右臂)自然垂下至膝部,左手(或右手)作施与印或无常印;两侧胁侍菩萨的头部和臀髋部倾向主尊一侧,胸乳部和双腿则向外倾,双足并向主尊一侧,从而造成身体的多重曲线扭转。这种画法使得胁侍菩萨身体柔软婀娜,如弱柳倚人。并行纵列的双脚造成胁侍菩萨的座基不稳,从而强化了身体曲线的效果,反衬了占画面三分之二面积的主尊的坚实和稳固,并与之形成鲜明的对比;菩萨形体的曲线为人物增添了阴柔之美,展现了菩萨的慈悲的本质。

有关11—13世纪藏传佛教绘画中出现的胁侍菩萨的样式渊源,研究藏传绘画的学者目前还没有统一的认识。由于这种胁侍菩萨主要出现在11世纪以来的卫藏绘画中,人们推断这一造型样式来自于东印度波罗艺术,然而,在现存的波罗艺术作品的胁侍菩萨图像(主要是雕塑作品)中,没有发现并足的胁侍菩萨。俄国学者认为,这种胁侍菩萨样式可能来自于中亚,作者列举的艾尔米塔什博物馆收藏的一块中亚壁画,创作年代与黑水城唐卡大致相同,同样描绘了这种并足胁侍菩萨。[17]

藏传绘画中并足胁侍菩萨最早的例证,见于拉萨大昭寺建寺时所绘的二楼壁画和康玛耶玛尔寺(艾旺寺)壁画中的胁侍菩萨像,作品的年代在9—11世纪。在11—13世纪的卫藏绘画作品,尤其是在描绘佛和菩萨的大部分唐卡作品中,都可以见到如此身形的胁侍菩萨。13世纪以后,由于教派上师传承图像的兴起,一些上师图像也出现了类似的胁侍僧人像。15世纪以后,这种画法的胁侍菩萨就很少看到了。

三、缂丝绿度母与布达拉宫缂丝唐卡

度母梵文作Tārā,来源于词根Tār"渡过(海)",汉文佛经译作多罗,藏文准确地译为sgrol-ma,现在使用的"度母"一词即译自藏文。度母大约在公元6世纪出现在北派佛教的神灵体系中,到8—12世纪,度母在大乘佛教的万神殿中已经占有非常重要的地位,但南传佛教始终没有接收这位女神。关于度母的起

[15] 参看《密宗五百佛像考》图版210所绘作明佛母。*Five hundred Buddhist Deities*, compilied by Musaschi Tachikawa, Masahide Mori and Shinobu Yamaguchi, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, p. 244.

[16] 藏文分别为(1) dmar dpon rin po che, (2) blon po rin po che, (3) btshon mo rin po che, (4) glang po rin po che, (5) rta mchog rin po che, (6) vkhor lo rin po che, (7) nor bu rin po che.

[17] 参看《丝路上消失的王国》萨莫秀克的论文所附图版(Mikhail Piotrovsky, *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth century)*, Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993, pp. 74 - 76, pl. 37)。

源有多种说法，有一种认为，度母是从阿弥陀佛眼中射出的蓝色光线中诞生的。普遍为人接受的说法认为，大慈大悲观世音的眼泪落入山谷形成湖泊，湖中生出莲花，莲花花瓣张开生出了度母。在西藏地区，度母被认为是所有贤良女子的化身，松赞干布的两位妃子即文成公主和赤尊公主，就被认为是白度母和绿度母的化身。白绿度母为平和静相度母，在密教体系中另有忿怒相度母，分别为红度母、黄度母和蓝度母，当她们作为明妃时，分别对应禅定五佛。度母通常都呈坐相，但如果她们作为观世音和其他重要神灵的胁侍菩萨时则呈立相。度母自己也有眷属或化身。藏传佛教中多将度母分为二十一种，称为二十一度母⑱，又以其功用分为救八难度母⑲，1431 年北京木刻本《诸佛菩萨妙相名号经咒》，其中就有梵藏汉蒙四体合璧的《圣救度佛母二十一种礼赞经》⑳。

白度母(Sitatārā)象征纯洁，也表示智慧，作为观世音的佛母，她总是在观世音的右侧，呈立相。藏传佛教有时候将白度母看作绿度母的化身，但在蒙古地区，白度母的信仰极为普遍。作为单尊表现时呈坐相，脚心向上结跏趺坐，着菩萨装，右手作慈悲印(vara)，左手持盛开的莲花茎并作安慰印，通常额前生有天眼；如果手心脚心亦绘有眼睛，则被称为"七眼度母"，这种身形多见于蒙古喇嘛教。

绿度母(Śyāmatārā)在藏传佛教中被认为是最早的，也是最重要的度母。有一种说法认为，绿度母的藏文名称 sgrol-ljang 系 sgrol-sngon(初度母)之误，㉑sngon 也指"天蓝色"或"绿色"(如 rtshva-sngon-po 绿草)，sgrol-sngon 转义，最后用词义清晰的 ljang 来限定绿色。这位度母经常游戏坐于莲花座上，右腿外展，右脚踩在花茎与主莲花座相连的小莲花座上，姿态身相与白度母相似，着菩萨装和十三种佩饰以及五叶冠，头发浓密，呈波浪状下披。右手作慈悲印，左手以安慰印持蓝莲花(utpala)。莲花通常描绘为所有莲瓣闭合或者中心莲瓣闭合，但在绘画中，艺术家经常将蓝色莲花描绘得与白度母的盛开莲花一样。绿度母有时会以狮吼母(Siṃhanāda)的身形出现，此时其莲座有怒吼的狮子支撑。有时在绿度母头冠上出现不空成就佛的小图像，并有眉间白毫。绿度母和其他神灵构成组神出现时，常常位于主尊的左侧，但也可能出现在观音的右侧。绿度母自己也会有八位绿度母相伴，或者由她的化身独髻母(Ekajaṭā/rol gcig ma 又称蓝度母)、摩利支天(Mārīcī/vod zer can ma)为一组，除毒母(Jāñgulī)和孔雀明王(Mahāmāyūrī)为一组作为胁侍。

缂丝绿度母(彩图 3u－5－4 《缂丝绿度母》)㉒是黑水城出土的唐卡中最重要的作品之一。

缂丝发明于唐代，当时主要用于书籍装饰，到五代时开始仿织书画，方法是用白色生丝作经线使画面平伏，用各种颜色的熟丝作纬线从而使画面具有光泽，然后用梭按照画稿织成，画稿是专门为缂丝设计的。除了这幅作品，黑水城出土的还有一件缂丝织成的织锦小断片。从色调来看，这幅绿度母缂丝唐卡更像是一幅完全汉地风格的作品，但它的确描绘的完全是藏传佛教题材。这种汉地艺术形式与藏传内容在一件作品中融合得如此天衣无缝，真是令人惊叹！在此幅唐卡中，绿度母游戏坐于蓝色莲花座，右腿伸过主莲座踩在小莲座上。右手向外伸展，所作手印不明(应为慈悲印)，左手持一长茎蓝色莲花，与身体右侧装饰的蓝色莲花形态相似(似为闭合莲花)。度母头戴波罗样式的三叶头冠，但叶冠后方没有吐蕃样式的凸起高耸发髻。引人注目的是，绿度母的上身穿一件较短的完全汉地样式的镶边开襟坎肩，这在西藏风格的绿度母造像中完全找不到。头光及背光皆为白色(也可能是褪色的结果)，头光两侧金鹅上旋的尾羽形成头光和狮面(kīrttimukha)的装饰。主尊莲座由一莲茎支撑，莲

---

⑱二十一度母(sgrol-ma-ni-shu-rtshe-gcig)分别为：1. 奋迅度母(myur-dpal-ma)，2. 威猛白度母 (khro-ba-dkar-ma)，3. 金颜度母(gser-mdog-can-ma)，4. 顶髻尊胜度母(gtsug-tor-rnam-rgyal-ma)，5. 牟音叱咤度母(hvu-sgrol-ma)，6. 胜三界度母(vjig-rten-gsum-rgyal-ma)，7. 破敌度母(gzhan-vjoms-ma)，8. 摧破魔军度母(bdud-dag-vjoms-ma)，9. 供奉三宝度母(dkon-mchog-gsum-mchod-ma)，10. 伏魔度母(bdud dbang-sdud-ma)，11. 解厄度母(phongs-pa-kun-sel-ma)，12. 烈焰度母(me-ltar-vbar-ma)，13. 颦眉度母(khro-gnyer-can-ma)，14. 救饥度母(bkres-vbyin-ma)，15. 大寂静度母(zhi-ba-chen-mo)，16. 消疫度母(rims-nad-kun-sel-ma)，17. 赐成就度母(dngos-grub-kun-stsol-ma)，18. 除毒度母(dug-sel-ma)，19. 消苦度母(sdug-bsngal-kun-sel-ma)，20. 明心牟音度母(rig-pa-hvu-sgrol-ma)，21. 震撼三界度母(vjig-rten-gsum gyu-ma)。

⑲救八难度母(sgrol-ma-vjigs-pa-brgyad-skyod)指能够救度狮、象、火、蛇、贼、镣铐、水、非人等八种灾难的度母。

⑳此经刻于明宣德六年，另见 Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art* 附录 1。

㉑参看 Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, pp. 123－124.

㉒艾尔米塔什博物馆编号 X2362，画幅 101×52.5 厘米，这种尺幅在西藏唐卡构图中几乎是看不到的，更类似于汉地的卷轴画。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》；列斯尼琴克等《黑水死城》(E. I. Lubo-Lesnichenko & T. K. Shafranovskaya, *Myortvy gorod Khara-Khoto*, Moscow, 1968, p. 2)；卡罗琴陀娃《黑水城的宋代缂丝》(S. M. Krechetova, *Sunskie kesy iz Khara khoto*, Trudy otdela Vostoka Gosudarstvennogo Ermitazha [Treasure of the Hermitage] 36, Leningrad, 1969)；德玛尔曼《密教造像学导论》(M. T. de Mallman, *Introduction à lviconogrphie du Tantraisme Buddhique*, Paris, 1975)；贝桂恩《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》，pl. 80；莱因和瑟曼《智慧与慈悲：西藏宗教艺术展览图录》，pl. 23；史金波等编著《西夏文物》，图版 83 及其解说；比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》，图版 19 及其解说。

茎两侧有龙神护持。绿度母上方是结跏趺坐的五方如来，画面右一为蓝色身形的东方不动如来，右手作触地印，左手作禅定印；右二双手结禅定印，应为阿弥陀佛；中央为黄色身相的大日如来，结转法轮印；左一为绿色身相的不空成就佛，左手作禅定印，右手作施无畏印；左二为白色身相的宝生如来，右手作慈悲印，左手应持如意宝置于脚踵处。此处五如来的身相与传统造像学的仪轨略有出入。绿度母右侧下方的立像是黄色二臂身形的摩利支天忘忧女(Aśokakāntā)㉓，作为绿度母的胁侍时，摩利支天通常都在绿度母的右侧，称为忘忧女，左手握阿输迦(Aśoka无忧树)树枝，右手作慈悲印。主尊下方是独髻母，即忿怒相蓝度母，这是所有女神中最重要也是最为怖畏的一位。㉔ 此神右手持剥皮刀，左手持头骨碗，系虎皮围腰，身光周围有烈焰围绕。整个唐卡画心周围都有11—12世纪西藏唐卡常见的图案状的岩山背景，背景为深蓝色，形成强烈的二维空间效果。唐卡上下方作为卷轴装裱饰件的部分，以蓝色莲花和串茎荷叶作为分割框，各绘有四位空行母。

黑水城的这幅缂丝绿度母像在很多方面与断代于11世纪的绿度母唐卡非常相似，如主尊背龛的岩山。莲茎支撑的莲花座样式，说明缂丝绿度母唐卡遵循的是早期造像样式。因为到了13世纪以后，绿度母的莲花座已经没有莲茎支撑，就如同13世纪的一幅著名的绿度母唐卡中见到的那样。㉕

黑水城所见缂丝绿度母像为研究藏传绘画中早期缂丝唐卡提供了重要的参照。拉萨布达拉宫藏有三幅缂丝唐卡，其中两幅为《圣不空成就》(彩图3u－5－5　布达拉宫藏《缂丝圣不空成就》)和《贡唐喇嘛相像》。㉖ 前一幅作品画面下方留有藏文榜题，为这幅作品的断代提供了确凿的证据，榜题藏文如下：yong kyi dge bavi bshes gnyen chen po rje btsun mkhon grags pa rgyal mtshan la khams pa slob ma cang brtson vgrus grags kyis phul lags//即"康巴上师江宗追扎敬献一切善大善师至尊昆·扎巴坚赞"。这里提及的昆·扎巴坚赞，指生于1147年，卒于1216年的萨迦派第三代祖师。因为榜题中的mkhon在元代汉语文献对音为"款"，在后期萨迦派文献中更多地写成vkhon"昆"，现代藏语词汇中已经没有mkhon这样拼写的字汇。既然指明rje btsun mkhon grags pa rgyal mtshan，所指必定是萨迦三祖的扎巴坚赞。现在我们面临的问题是，由于这幅缂丝唐卡是在内地(金)制作的，榜题文字说明作品是在扎巴坚赞在世时为其定制的，作品年代不会晚于扎巴坚赞去世的1216年。然而，萨迦派与元中央政府建立联系的年代是在1247年阔端召见萨迦班智达于凉州以后。在此之前，萨迦还未与蒙古发生联系，所以，在内地制作的缂丝唐卡，肯定是在1279年临安陷元以后，那么，这幅缂丝就是13世纪末甚至是14世纪的作品。㉗ 事实上，作品本身的榜题已经确定了作品的年代和作品的流派，我们不可能设想在上师圆寂后的近一百年再织造献给上师的唐卡。此外，榜题中提到的扎巴坚赞不可能是其他同名人物，画面底行左右两角分别绘有萨迦派尊崇的二臂持梃大黑天和骑骡吉祥天母，表明此为萨迦派弟子所供奉。

黑水城缂丝唐卡的出现为解决这一谜团提供了帮助。

在蒙古人之前与萨迦派发生联系的是西夏人。查阅藏文史书《萨迦世系史》，其中提到萨迦三祖扎巴坚赞有一位叫做国师

㉓摩利支天对应的藏文名称意思是"具有光芒者"，其象征标志为无忧树枝和金刚杵，咒语为Oṃ Marici svaha，身色为黄色或红色，坐骑为七头猪，是马头金刚的佛母，其化身为金刚亥母和忘忧女。在藏传佛教的寺院仪轨中是每天太阳升起时祈祷的神灵，对摩利支天本身的信仰在西藏并不普遍，但是她的变化身形之一的金刚亥母则非常著名。

㉔作为蓝度母的独髻母是度母的忿怒身相，是众女神中最有威德的神灵，也是大乘佛教万神殿中最为怖畏的神灵之一，就是只听到她的咒语便可以破除所有魔障，带来吉运和获取功德。其基本身形是作为绿度母的胁侍，多为坐相，双手持剥皮刀和头骨碗，头冠之上有不动佛小图像。当不作胁侍时多呈站相，踩于尸身之上，有四至二十四臂，额上有天眼，狰狞笑状，牙齿舌头外凸，红色双眼圆睁，腰间系有虎皮，戴头骨花冠。在绘画表现独髻母时，其身色为蓝色，但发髻为红色，身躯矮小肥胖，饰物为蛇。生有四手时，持物分别为剑、剥皮刀、蓝色莲花和头骨碗，有时也用弓和箭替代后两种饰物。生有二十四臂时，所持物品如下：1剑，2金刚，3圆盘，4珠宝，5象头棒，6箭，7矛，8斧，9大头棍，10剥皮刀，11长鼓，12念珠，13弓，14套索，15菱纹板，16旗帜，17斧，18三叉戟，19钵，20蓝色莲花，21铃，22短柄斧，23四面梵天头，24头骨碗。

㉕这幅绿度母唐卡现藏克利夫兰博物馆，图版著录见M. M. Rhie & R. A. F. Thurman, eds., *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, exhibition catalogue, London, 1991，第51页莱因论文插图。

㉖西藏自治区文物管理委员会编《西藏唐卡》，文物出版社，1985年，图版82。

㉗宿白谈道："元时杭州工艺上承南宋繁荣，各色丝织和雕版印刷尤极兴盛，布达拉宫所藏向蔡巴尊追扎缂丝像有可能为13世纪杭州织造已如前述。同藏于布达拉宫的另外两幅不动明王(帕玛顿月珠巴)缂丝像和密集金刚织锦像，也极可能是13、14世纪杭州所产。"(《藏传佛教寺院考古》，第375页)

同氏还提及："《西藏唐卡》图版102著录帕玛顿月珠巴缂丝。仁增多吉等撰说明云：'上有梵文颂词，下是藏文题款，意思是说，这幅缂丝唐卡是由江尊追扎做好送给其师扎巴坚赞的。扎巴坚赞是萨迦第五祖师第三位，曾任萨迦法台，说明这幅唐卡乃是宋朝末期在内地定做的。'按扎巴坚赞卒于1216年，即成吉思汗即位之十一年。其时萨迦尚未与蒙古发生关联，遑论南宋。意者，该缂丝应是1279年临安陷元后的作品。其时代约与向蔡巴尊追扎缂丝相近。密集金刚织锦著录于《西藏唐卡》，图版85。此织锦从出现卷地纹考察，应较帕玛顿月珠巴缂丝为晚，织造时间约在14世纪，织丝成像盛于元代。"(同上书，第384页，注48)

觉本的弟子曾前往西夏，作了西夏王的应供喇嘛[28]。出资织造唐卡的江尊追扎或许就是迥巴瓦国师觉本，这幅作品是萨迦国师在西夏传法时为其师定制的可能性不能排除。因为西夏文文献提到西夏有一些缂丝作坊[29]，黑水城的缂丝度母表明西夏人有能力创造如此技艺高超的艺术作品。五世达赖喇嘛著《西藏王臣记》的一则史料直接说明了西夏人与这位扎巴坚赞的关系：

> 自从那获得福德圆满的中原皇帝的封职诏命，而成为区域统治者的木雅西乌王，传嗣到第七代为木雅嘉果。复有木雅嘉果次第传出木雅僧格达。僧格达之子名多吉，他去到扎巴坚赞大师的座前作为近侍，这样也就和萨迦派建立了联系。他的儿子贡却有子三人，三子中的绷德对法王萨迦班智达十分敬信。他有子六人，六子中的扎巴达，曾经获得元世祖忽必烈的诏命颁赐宝印受任为司徒之职，他建立了北派昂仁大寺。[30]

与这里的扎巴坚赞同时代的西夏王应该是在天盛至乾祐年间的仁宗仁孝时期。以上记载说明，西夏王子曾为扎巴坚赞近侍，其后裔在西夏灭亡以后在元廷任职并定居昂仁。文献同时表明西夏早在萨迦班智达之前就已经和西夏王室发生了联系。名叫多吉的西夏王子与唐卡榜题中的康巴上师江宗追扎之间有什么关系目前不得而知，作者自称为“康巴上师”，说明他居于西夏祖地。作为缂丝作品的《圣不空成就》和黑水城缂丝度母一样，与西夏王室之间的关系是显而易见的。遗存至今的西夏时期翻译的汉文仪轨文，有不少为扎巴坚赞所传，萨迦派的道果法传入西夏是没有疑问的。[31]

布达拉宫藏另一幅缂丝作品《贡唐喇嘛相像》（彩图 3u－5－6 《缂丝贡唐喇嘛相像》），主尊上师贡唐喇嘛相（gung-thang zhang-bla-ma）的生卒年为 1123—1194 年。虽然我们不能以画面所绘人物来判定作品的年代，但从绘画风格来看，现存的缂丝唐卡，明代的作品几乎都带有浓郁的明代中原绘画特征，而这幅唐卡与后期作品的风格截然不同，其人物造像风格与早期卫藏绘画中的上师像极为相似。与这幅缂丝像的上师造像形貌相似的作品是断代在 13 世纪中叶的《香顿却吉喇嘛像》，但画面背景是 13 世纪绘画习见的样式，所以这幅缂丝作品，西藏艺术史研究者认为它是 12 世纪晚期的作品。[32]

《贤者喜宴》记载了蔡巴噶举喇嘛相的弟子藏巴敦库瓦等师徒七人先到蒙古地方，后转道西夏，在西夏担任翻译，讲授三宝

[28]《萨迦世系史》记：“扎巴坚赞(1147—1216)弟子有一名叫国师觉本者，前往米涅，作了米涅王之应供喇嘛，由此得到银器、稀奇有之咒士衣和鹿皮华盖等大批财物，这些经典和财物全部敬献于三宝及施舍于乞丐。”(汉译本第 52 页；藏文本第 75 页：gzhan yang gcung pa bgug shi jo vbum bya bavi slob ma gcig mi nyag rgyal rgod kyi bla mchod la phyain/de nas dngul gyi spyad cha dang/gos khyad par can mang povi phod kha dang/bla bre sha ba ma la sogs pa longś spyod rgya cher vbul ba byung/de la sogs pa chos dang zang zing gi vbul ba rgya chen po byung ba thams cad dkon mchog pa dang)

又该书第 107 页：八思巴向忽必烈薛禅汗说他的先辈曾被汉地、西夏等奉为上师，同时也提到了西夏王给扎巴坚赞赠鹿皮华盖之事：“我的祖父(扎巴坚赞)之时，西夏王曾献一可将公鹿从角尖整个罩住的锦缎伞盖。汗王派人去萨迦去查看，回报真有此事，汗王父子俱生信仰。”(藏文本第 153 页：yang vphags pas spyir nged kyi pha mes la mi nyag rgyal pos gos chen gyi bla bre sha bavi rav co nas bzung thub pa phul yod gsungs pas/rgyal pos sa skyar blta btang bas vdug zer bas rgyal po yab sras mos par gyur to//)

[29]Mikhail Piotrovsky, *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto* (*X-XIIIth century*), caption to pl. 19.

[30]这是一段记述西夏后裔入藏进入拉堆羌地方事迹的极为重要的史料。汉文参看郭和卿先生译《西藏王臣记》第 110—113 页。藏文原文如下：byang pa bdag po ni phun sum tshogs pavi bsod nams kyi dpal las grub pavi dbang phyogs rgya nag gong mavi khri la gnam gyi lung gis dbang sgyur ba mi nyig sivu rgyal po nas gdung rabs bdun pa mi nyig rgyal rgod las rim par brgyud pavi rigs las mi nyig sengge dar/devi sras rdo rje dpal gyi rje btsun grags pa rgyal mtshan gyi zhags la gtugs nas/dpal sa skya pa dang vbrel bavi vgo tshugs/devi sras dkon cog de la sras gsum las/vbum sdes chos sa pan la gus vdud lhur mdzad/vdi la sras drug las grags pa dar gyi gong ma se chen rgyal povi lung bzhin rin po chevi dam kha dang si tuvi las ka blangs/byang ngam ring gi chos sde chen po btsugs/dpon chen grags pa dar ming gzhan yon btsun zhes grags snyan can devi sras rdo rje mgon pos yab mes kyi srol bzhin sa skyavi dpon chen gyi las ka bzung/tshogs sde bzhin la bkur sti bla lhag tu mdzad/参看民族出版社，1981 年，藏文本第 113 页。

另外，我们在《如意宝树史》中也找到同样的记载，其文云：“木雅嘉果王的后裔藏绛卡的达赛和其子多吉贝时期，他们也与萨迦派联合，多吉贝之子官却，官却之子本代，本代之子绛达头人扎巴达杰亦从薛禅汗那里得到诏书印章，修建北部的昂仁寺，其子多吉贡波曾为萨迦本钦。”(松巴堪布益西班觉著，蒲文成、才让译《如意宝树史》，甘肃民族出版社，1994 年，第 275 页。)

两位作者的生卒年分别为 1617—1682 年和 1704—1788 年，显然后者是从五世达赖喇嘛的著作中引入这段史料。石泰安《木雅与西夏》、《西藏的文明》等书讨论了 la-stod-byang 的问题，但他认为 byang 就是“羌”(R. A. Stein, *Tibetan Civilization*, Stanford University Press, 1972, p. 34)。藏族学者桑珠《西夏王族迁入西藏时间献疑》说明 la-stod-byang 之“羌”仅指与阿里相对的拉堆的北部。14—15 世纪在拉多羌地方流行一种称为“北方风格”(byang-lugs)的流派，史密斯先生认为这种北方风格与羌达南杰扎桑(byang-bdag rnam-rgyal grags-bzang，1395—1475)及其主要驻锡地拉多羌的昂仁大寺有关，或许这才是西夏艺术对西藏绘画的影响，参看 E. Gene Smith, “Introduction” to *Kongtrulvs Encyclopedia of Indo-Tibetan Culture*, New Delhi, 1970, p. 47, n. 81. 大卫·杰克逊认为此北方流派与珀东班钦(bo-dong pan-chen, 1375—1451)的流派相关。参看 David Jackson, *A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Chapter 2, Beiträge zur Kultur- und Geistesgeschichte Asiens 15, Vienna, 1996.

[31]上世纪 30 年代流行于京城的所谓密法集，据传系八思巴为忽必烈传法的仪轨修习文，其中大部分是西夏时期藏文文献的汉译本。在陈建民上师汇集的《萨迦道果新编》之《大乘要道密集》中属于扎巴坚赞的传述有十篇，署名“大瑜伽士名称幢师”，名称幢者，grags-pa-rgyal-mtshan 也。关于这些仪轨经文为西夏所制的问题，参看陈庆英《西夏及元代藏传佛教经典的汉译本——简论〈大乘要道密集〉(〈萨家道果新编〉)》，《西藏大学学报》2000 年第 2 期，第 1—9 页。

[32]《香顿却吉喇嘛像》为私人收藏。香顿却吉喇嘛是建于 1153 年的纳塘寺第五位主持(1234—1244 年在任)。图版参看 Jane Casey Singer, “Early Portrait Painting in Tibet,” *Asian Arts* (Nov. 30, 1996), p. 17, n. 40.

密咒。在成吉思汗灭西夏并破坏西夏寺院时，这位上师曾劝说成吉思汗修复佛寺，据说这是最早见到蒙古人的藏人。[33] 这位喇嘛相还指点雅隆地方人查巴僧格到西夏地方修习，作了西夏王的上师，在西夏的果热衮木切及帕底地方弘扬佛法。东嘎仁波且编注《红史》对藏巴敦库瓦所作注释云："藏巴敦库瓦(gtsang-pa dung-khur-ba)，又名藏巴敦库瓦旺秋扎西，他是贡唐喇嘛相(1123—1194)的弟子，最初受西夏的邀请，为西夏王的上师，并在西夏弘扬了蔡巴噶举的教法……生卒年不详。"[34]喇嘛相出家时依止的根本上师咱米译师就是来自弥药，所以他派弟子赴西夏传法亦顺理成章。如此，布达拉宫藏两幅缂丝像的上师，都有弟子做西夏的国师。他们与缂丝唐卡的关系有待于进一步研究。

---

[33]此处史料索引得自黄颢先生《新红史》注释 233，见《贤者喜宴》民族出版社 1986 年藏文本，第 1414—1415 页。鉴于它对研究西夏与蔡巴噶举的关系极为重要，我们将此迻译如下："……蔡巴教法早已弘扬。相仁波且弟子藏巴敦库瓦师徒七人前往霍尔地方，居于一山间修行地，霍尔地方一牧户委托他们作牧羊人。一日，下起大冰雹和红尘暴，牧主的所有的羊都死去了。藏巴敦库瓦看到冰雹施以厌胜法术，冰雹没有落下，牧人的羊没有受到伤害。人们非常奇怪，于是询问缘由，但语言不通，(藏巴敦库瓦等)作期克印手指天空，意为得到天界佛法。如此讲后众人明白了，于是藏巴敦库瓦声名大振，福泽大兴。彼时，正是成吉思汗即位三年快到四年的时候，王听到此消息时，(众僧)居于木雅帕底地方，装束一模一样，以如天空之智慧为人所器重。在木雅地方时，翻译了三宝密咒，使众生生起刹那信仰。时有一位大臣触犯罗睺违越，王臣皆予赏赐于众僧，得善授记。此前，霍尔与藏僧会面，森辛(震为木)与也里克温等产生嫉恨而不愿逗留，前往木雅地方。成吉思汗即位八年之火猪年蒙古占领西夏，很多寺院被毁，佛法败颓，彼时，上师藏巴敦库瓦来到成吉思汗王座前，王命上师于祭天时位于祭祀行列之首，与埃卡母子结成檀越。为成吉思汗王翻译解说因果、讲述佛法，此后，众生有情安乐，获佛法功德。此王于是对佛法愈恭，对持佛法的信众军人不加役使，与百姓分开等等，如此游说。请求颁发诏书弘扬佛法。岱菩提等西夏地方的一切毁损的寺庙得以修复。"(……sa kar gnyis las kyang tshal pavi bstan pa byung ba snga bar snang ste/zhang rin po chevi slob ma gtsang pa dung khur pa dpon slob bdun gyis hor yul du byon nas ri khrod la bzhugs pas hor gyi ru bas lug rdzi bcol thugs dam mdzad cing lug gtsos pas nyin gcig ser drag dang shav vod byung ste lug thams cad shi/khong gis ser ba la dmigs pa gtad pas der ma bab ste khong gi lug la gnod pa ma byung/de ngo mtshar nas ci yin dris pa na skad mi go yang gnam la sdigs mdzub bstan pas gnam la dbang thob zer bar go nas grags pa dang sku bsod chen po byung/jing gis rgyal sa byas nas lo gsum bzhi tsam vgro bavi skabs yin pa snyam/de rgyal pos thos nas bos te vdi mi nyag na vdug pa dang cha lugs gcig par vdug gnam la dbang ba yon tan yang che zer nas mthong cher byas/mi nyag la lo tsav bsgyur nas dkon mchog gi sngags pa brjod pas cung zad dad par yang gyur/blon po che ba zhig la steng gdon phog pa bsal bas rgyal blon gnyi gas gnang sbyin mdzad/lung bzang po byin/hor dang bod ban phrad pa la vdi snga/vod kyang zin shing dang er ka vun sogs kyis phrag dog byas pas bzhugs ma spro bar mi nyag gi yul la byon/jing gi rgyal sa lo dgu pa me phag gi lo la mi nyag gi yul hor gyis bcom/gtsug lag khang mang du bshig bstan pa nyams rmas pavi tshe bla ma gtsang pas rgyal povi drung du byon te rgyal pos kyang gnam mchod thams cad kyi gral mgor bton sgos kyi sbyin bdag za yin/e ka yum sras kyis mdzad/jing gi rgyal po la lo tsav bsgyur nas rgyu vbras dang chos kyi che ba bshad nas sems can gyi bde skyid sangs rgyas kyi bstan pa la rag/bstan pa la rgyal pos bkur sti byed dgos/bstan pa vdzin pavi bndhya rnams la khral dmag mi vgel vtsher mi vbebs vthor ba sdud nyams pa gso ba dgos zhes bstan pa shed skyed kyi vjva sa zhus pas gnang ste bha ti sogs mi nyag gi yul thams cad du gtsug lag khang rnams kyi nyams pa gsos//)

[34]《红史》第 271 页，注释 624；藏文本第 452 页：gtsang pa dung khur ba dbang phyug bkra shis/gung thang bla ma zhang gi slob ma/thog mar shis zhva rgyal povi bla mar spel/注中又云："此后成吉思汗征服了西夏，并邀请他到蒙古地方，他对成吉思汗讲授教法，并在蒙古地方弘扬了蔡巴噶举的教法。"(rdzes su jing ger han gyis shis zhva [mi nyag] rgyal khab gtor rdzes sog yul du gdan drangs nas jing ger han la chos gsungs te sog yul du tshal pa bkav brgyud kyi chos lugs thog mar spel/vdivi vkhrungs lo dang vdas lo sogs lo rgyud zhib pa ma mthong)



图版



彩图3u-5-1 黑水城莲花手菩萨



彩图3u-5-2《白伞盖佛母》



彩图3u-5-3《作明佛母》





彩图3u–5–4《缂丝绿度母》



彩图3u–5–6《缂丝贡唐喇嘛相像》

彩图3u–5–5 布达拉宫藏《缂丝圣不空成就》（西藏自治区文物管理委员会编《西藏唐卡》，文物出版社，1985年，图版82）



图版

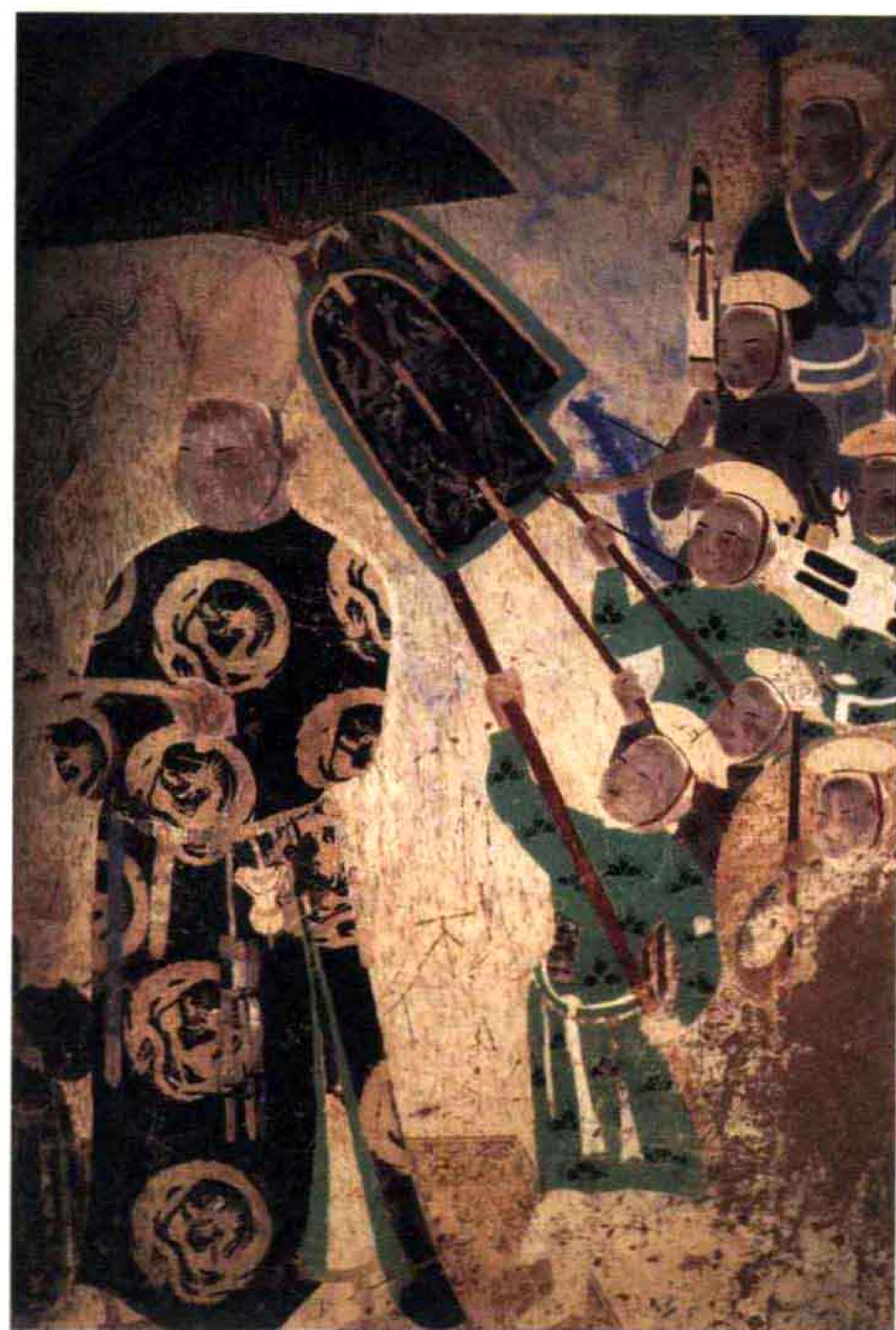
第三章（中） 第一节



彩图3m—1—1 山嘴沟南1窟壁画残片



彩图3m—1—2 肃南文殊山石窟西夏上师



彩图3m—1—3 莫高窟第409窟回鹘王

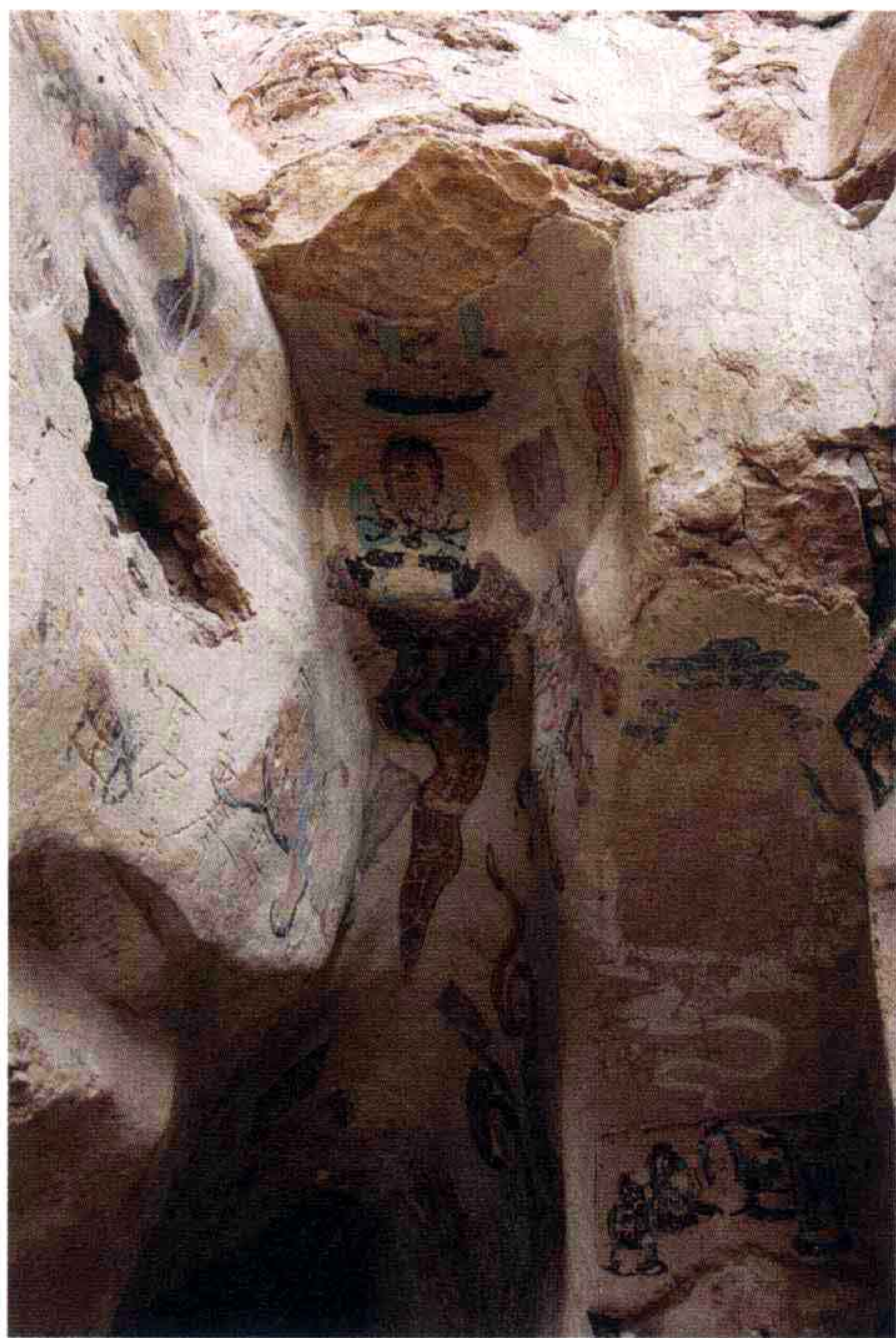




彩图3m-1-4 大成就者毗缕波



彩图3m-1-5 山嘴沟中2窟上师像



彩图3m-1-6 中2窟藏传佛像

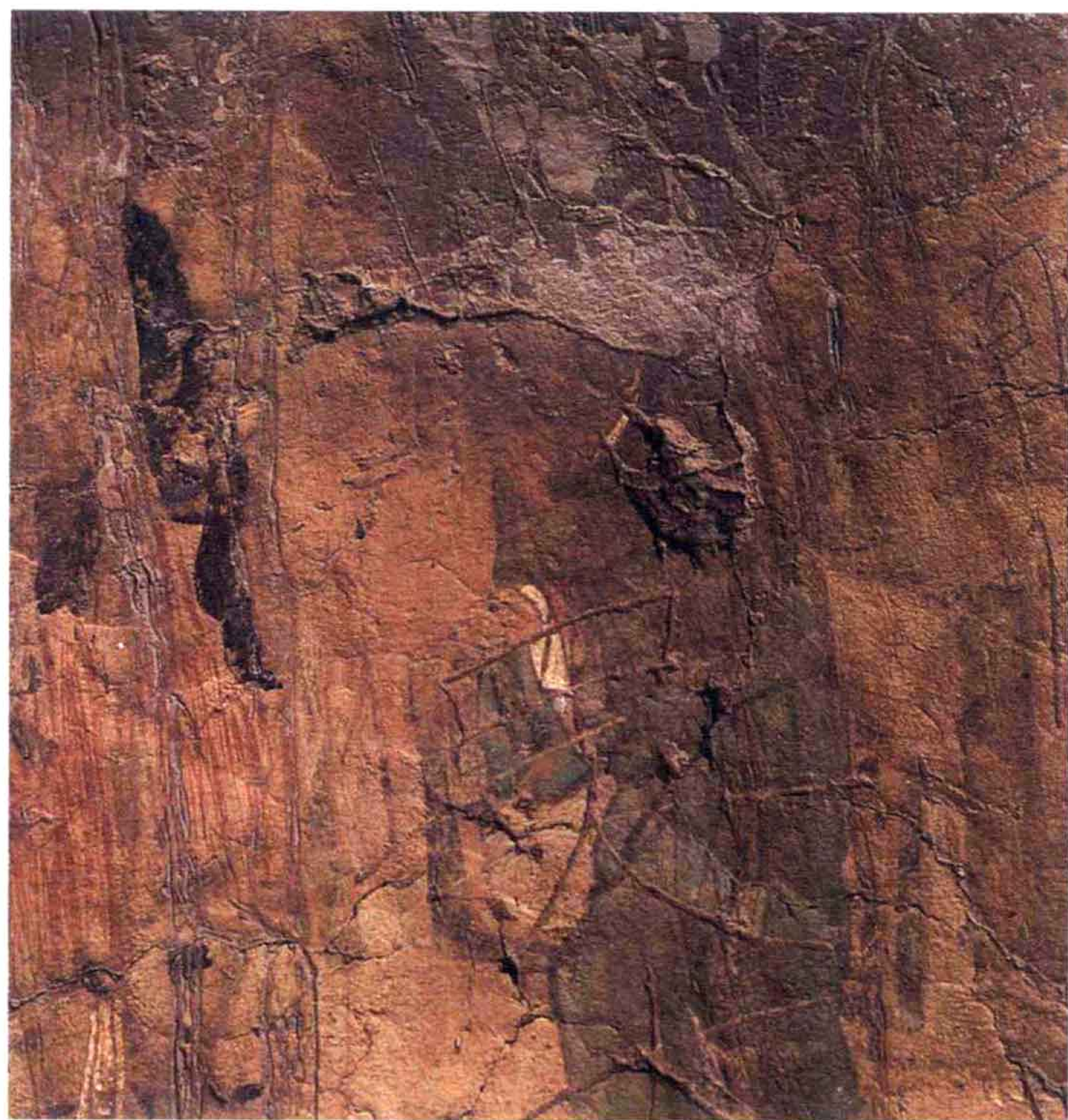


彩图3m-1-7 伏虎罗汉





彩图3m−1−8 山嘴沟中2窟五方佛



彩图3m−1−9 山嘴沟中2窟供养人



彩图3m−1−10 榆林窟第29窟髡发童子



彩图3m－1－11 山嘴沟北3窟释迦牟尼说法图





彩图3m−1−12 山嘴沟北3窟佛顶尊胜佛母



彩图3m−1−14 山嘴沟北3窟四臂观音





彩图3m－1－13　山嘴沟北3窟上乐金刚双身像



彩图3m－1－15　贺兰山拜寺沟方塔出土雕版佛顶尊胜陀罗尼经幢

第一节

西夏石窟藏传风格壁画：贺兰山山嘴沟石窟



一、山嘴沟石窟壁画内容辨识与风格分析

以往研究西夏石窟壁画，学者关注的只有敦煌莫高窟、安西榆林窟、东千佛洞等地的壁画，宁夏作为西夏京畿之地，过去并没有发现西夏时期的石窟壁画，贺兰山山嘴沟壁画的出现改变了这种状况。①

贺兰山②是西夏帝王会盟、宴饮和狩猎之所③，更是佛教活动的中心之一，山中建有众多寺院，如贺兰山佛祖院、北五台山清凉寺等。④山脉南北走向，其间有很多东西走向的沟谷为交通孔道，沟谷两侧台地上都留有西夏时期的寺庙宫殿遗址。遗址地表砖瓦等建筑材料随处可见，有些地方还有毛石砌成的层层叠叠的护壁。⑤其中最大的遗址群落在拜寺口双塔附近，其北寺清理出来的喇嘛塔遗址竟有六十二座之多，而且出土众多的还愿擦擦。⑥山涧崖壁上多早期至西夏时期的岩画和题刻，以贺兰口、苏峪口西夏类人首和佛教题刻最为著名。⑦

山嘴沟见于明代方志记载，称“山嘴儿口”。⑧当地人称山嘴庙沟或山神庙沟，沟内顶头为峭壁，有洞窟寺院遗址一座，或称“千佛洞”。⑨窟内原有影塑，现已大部脱落，佛床所置米拉日巴泥塑当为早期作品。影塑佛像内缠有汉文咒语，如“南无释迦文[佛]”、“[南]无净华佛”、“……唵…多钵怛啰……”。从“释迦文佛”称谓，可见影塑为西夏时期原作。⑩其中“……多钵怛啰……”指唐大兴善寺不空译密教经典《大佛顶如来放光悉怛多钵怛啰陀罗尼》，或《大毗卢舍那成佛神变加持经莲华胎藏悲生曼荼罗广大成就仪轨・第十一会》白伞盖佛顶真言“噁悉怛多钵怛啰”，可见此窟及残存影塑为西夏时遗物，应与沟口的三座石窟属于同一个时期。此窟延至明清时期仍有宗教活动，影塑残壁上可见清代重绘壁画。此洞

①贺兰山为历史名山，王维《老将行》诗云“贺兰山下战如云，羽檄交驰日夕闻”，卢如弼诗《和李秀才边庭四时怨》“半夜火来知有敌，一时齐保贺兰山”。岳飞《满江红》词“踏破贺兰山阙”指的是西夏时期的贺兰山。唐高祖武德五年(622)宇文歆于贺兰山下的“崇岗镇”大破突厥，本节作者正是在崇岗中学念的初中，感慨良多。

②(明) 朱旃撰《宁夏志》“山川”条：“贺兰山，在城西六十里，南接莎罗摸山、灵武口，东北至大河之滨，巍然屹立，丹崖峭壁，翠峰森列，峻极于天。山路险恶，羊肠萦回，真边场之金城也。山多松，堪栋梁之用，夏城官私庐舍咸赖以用。产铅、矾；药则荆芥、黄芪、甘草、苁蓉、枸杞、麻黄。”

③《续资治通鉴长编》卷一二二第2208页记载：延祚十年(1047)，元昊“役丁夫数万，于山之东营离宫数十里，台阁高十余丈，日与诸妃游宴其中”。《宁夏志》“古迹”条云：“李王避暑宫，在贺兰山拜寺口南，山之巅极高处。宫墙尚存，构木为台，年深崩摧。洪武间朽木中铁钉长一二尺者，往往有之，人时有拾得者。”避暑宫在贺兰山小滚钟口(小口子)。

④参看史金波《西夏佛教史略》，宁夏人民出版社，1988年，第98页。

⑤牛达生、许成《贺兰山文物古迹考察与研究》，宁夏人民出版社，1988年，第4—10页。

⑥孙昌盛、朱存世《拜寺口北寺塔群的发现——兼论擦擦的用途》，《寻根》2000年第2期，第63—67页。

⑦参看李祥石、朱存世《贺兰山岩画》，宁夏人民出版社，1995年。时至清代，贺兰山仍多见藏传佛教石刻造像，如苏峪口沟内十五公里处宽大的高耸崖壁上刻马蹄状佛龛，线刻高近10米、宽6米大佛像，造像螺髻，有眉间白毫，耳垂刻画如同藏传金铜佛，头光两侧有日月圆盘，具身光。双手作说法印，着袈裟，袈裟搭右肩，跏趺坐，座下有藏文六字真言。大像西侧为一小龛高约5米，宽3米，线刻护法神，三目，五骷髅冠，大耳珰，头发直竖，二臂，左手当胸作期克印，右手略出龛外，上举执金刚杵，其下为仰莲座(此仰莲非汉式仰莲，而是仰覆莲座的简化)。座下有一方藏文，当为金刚手咒语：o bdzri pavu ṇi hvu phra°°，此与汝箕沟花石洞佛像藏文陀罗尼 o bdzri pavu ṇi hvu phađ°°颇为相似。大像以东石壁有四臂观音像，位于马蹄形龛内，线刻，空白减地使主像呈浮雕状。主像头光两侧各浮雕一圆盘，或为日月。五叶头冠，中央冠叶为菱形方孔，冠后有饰带，佩耳珰。细眉长目，嘴唇宽厚，中央凹下。有项链、璎珞、臂钏和手镯。四臂，主二臂双手合十，似捧宝珠，次二臂外展上举，右手执数珠，左手持莲花。跏趺坐于仰莲座，莲座边缘连珠纹简化为线条。座下有减地浅雕藏文咒语两行，上行为六字真言 o ma ṇi padme hum°°，下行东段为§ //o ma ra pa paṇ ṇa dhvi，西段埋入草丛泥土不可见，但根据汝箕沟花石洞摩崖藏文，当为 o bdzri pavu ṇi hvu phađ°°，字体圆润，但并无藏文笔体。崖壁有文殊菩萨像，高发髻、五叶冠、大耳珰，有二重项链及璎珞，佩臂钏及手镯。右手外展举智慧火焰剑，左手当胸作说法印并执长茎莲花，花上有梵箧。结跏趺坐。然而，莲座并不是仰覆莲座，只是大瓣仰莲。在龛上方有两处圆形装饰，当为日月。平罗县汝箕沟花石洞山崖摩崖造像为药师佛，螺髻，趺坐于仰覆莲座，禅定印，托钵，像下亦有藏文 o ma ṇi padme hevu°° o ma ra pa paṇ ṇa dhvi°° o bdzri pavu ṇi hvu phađ°°，此像两侧无苏峪口标志性的造像头部两侧日月装饰，然而，其下藏文咒语格式与苏峪口藏文咒语内容及格式相同。其样式为乾隆年间勘定密教图像。参看《中国藏密宝典》第6卷(民族出版社，2001年)，其中造像头光两侧皆有圆形，此图集或为贺兰山摩崖石刻的母本。

⑧“贺兰山，在城西六十里，峰峦苍翠，崖壁险削，延亘五百余里，边防倚以为固。上有颓寺百余所，并元昊故宫遗址。峡口山，城西南一百四十里。两山相夹，黄河经其间，古名青铜峡，有古塔一百八。观音湖，在城西北九十三里，贺兰山大水口下。拜寺口：安塞王诗：‘风前临眺豁吟眸，万马腾骧势转悠。戈甲气消山色在，绮罗人去辇痕留。文殊有殿存遗址，拜寺无僧话旧游。紫塞正怜同罨画，可堪回首暮云稠。’山嘴儿口”。(明) 胡汝砺撰、管律重修《嘉靖宁夏新志》，宁夏人民出版社，1985年。

⑨许成《贺兰山名称与山口考略》，《宁夏考古史地研究论集》，宁夏人民出版社，1989年，第210页。

⑩“释迦文佛”和“释迦牟尼佛”只是译法的区别，唐宋以前的旧译经典用“释迦文佛”，此后的新译就成了“释迦牟尼”。“牟尼”的梵语原文是 muni，旧译省略 i，成了“文”(mun)。如《六祖坛经》：“问曰：未知从上佛祖应现已来，传授几代，愿垂开示。师云：古佛应世，已无数量，不可计也。今以七佛为始。过去庄严劫毗婆尸佛，尸弃佛，毗舍浮佛；今贤劫拘留孙佛，拘那含牟尼佛，迦叶佛，释迦文佛，是为七佛。”

窟以南称为葫芦峪，东坡崖壁残存三座石窟，分别标为山嘴沟石窟1、2、3窟。石窟距离沟底约十五米，皆依山间天然岩洞崖壁凸凹，外面涂抹草麻泥皮、敷白灰成画壁，在壁面上绘画而成。现分别记述如下。

1. 南1窟

此窟为高约3米，入口宽约2.5米，总长7.2米的山间裂隙。此窟壁画泥皮大部脱落，洞内有极厚的堆积层，主要是羊粪和石块，或为石窟上部落石堆积而成。窟内南壁下部残存50×60厘米壁画一块（彩图3m－1－1　山嘴沟南1窟壁画残片），可见壁画黑色（原色为红色）边框，上框之上仍有壁画，与下方画面以框线相隔，说明残存画面位于壁画下方。按照西夏时期壁画的做法，下方画框是绘画供养人的位置，这对我们判断壁画残片的内容非常重要。壁画图像漫漶甚重，难以辨认，有"嘉靖四十五年(1566)四月"的游人刻画。画面正中为一僧人，头冠样式独特，为宽边布冠，冠顶有并列圆形凸起，与西夏前期僧人常见的中央桃形、边沿莲花的冠帽形制不同，本节作者目前还没有找到其他相似的例证。僧人面部缺失（山嘴沟石窟很多造像面部被抠去），线描袈裟，右手当胸执经卷，左手垂下于脚踵处，持物不清（或持数珠）。散跏坐于方毯之上，造像特征与莫高窟第464窟，尤其与肃南文殊山石窟西夏上师相似（彩图3m－1－2　肃南文殊山石窟西夏上师）⑪，与山嘴沟中2窟上师像可以比较。其中僧人右手执书卷造像，当与西夏文《现在贤劫千佛名经》卷首版画《西夏译经图》白智光左侧僧人持经式样相同。座前有石绿色鼎状香炉，细茎宽腹，炉沿有柄与炉腹相连。这种与人物像前置香炉或花鼎于嶙峋怪石之上，是两宋汉地流行的审美风尚，如宋徽宗赵佶所绘《听琴图》。上师左侧似立有侍童。

上师右侧为一坐像，面部被抠掉，有头冠，隐约可见幞头状装饰，后见软角。⑫ 颈上系头巾或披风，外罩连身紧袖大翻领长袍，长袍掩靴，腰间有笏板，当为官服。人物坐于覆皮几上，左腿略伸出，右手握拳，拳心向下撑住大腿，左手掌心向下撑于左腿，显得异常英武。这种坐姿与黑水城所出一幅现已失传的《西夏王》卷轴画像中西夏王及其仆从的造像样式基本相同，与莫高窟第409窟回鹘王像（彩图3m－1－3　莫高窟第409窟回鹘王）装束可资比较；与两宋皇帝画像有风格联系，如故宫藏宋画赵匡胤像与明刘俊《雪夜访普图》中的宋太祖。考虑到贺兰山中此处寺庙群的规模、东侧窟室尊贵的方位、壁画下方的供养人位置，供养人并没有像其他施主（如山嘴沟中2窟及莫高窟第464窟同样装束的供养人）那样虔诚地朝向上师，而是气宇轩昂地直面观众，这一切说明此供养人像为西夏王的可能性最大。

西夏上师左侧壁画可见部分衣裙下摆，装饰繁复，像前有桌几，应为与右侧男性供养人对称的女供养人，或为西夏王后。

此窟出土相当数量西夏文残片，大量擦擦，风格与安西东千佛洞所见擦擦相同。

该窟清理出的壁画残片较多，其中较大的一块长约40厘米，宽30厘米，其上所绘人物右手当胸持钵，左手前指，腿上有瑜伽师修持支撑带（彩图3m－1－4　大成就者毗缕波），可以很容易地辨认出为抬手指日的大成就者毗缕波(Virupa。西夏时称为密哩呃巴）。根据此画构图，该造像或置于画面左右上方，属于壁画上方绘画主题的部分。由于此大成就者出现在壁画中，该窟壁画的内容或与藏传佛教本尊神相关。该像与西夏王共同出现在壁画中，表明密哩呃巴造像在元以前就已进入汉地。

2. 中2窟

此窟位于南1窟北约三十米处。原本可能是倚靠崖壁裂隙建成的寺院，因为崖壁可见梁柱榫坑，窟室前方有一片约五平方米的开阔地，残破砖瓦，石窟坐东向西。整个裂隙高约8米，中央狭窄处砖石接通。外侧宽处约6米，窟室最窄处不足1米。这原是一个满绘精美壁画的窟室，但由于常年曝露于骄阳下，又遭雨水时常侵蚀，壁画大多漫漶不清，有的已经不能辨认。假若以窟砖梁为界，可以将石窟分为前后室。后室是宽约1.3米，长约4米的天然石洞，最深处原为佛龛，现已损毁，龛侧北胁侍似为骑文殊菩萨狮于须弥座上，其右（西壁）为立像菩萨，也可能是高发髻西夏女供养人，有头光。其右向上为头光佛像一尊，袈裟敷搭右肩。再右有高发髻女供养人、趺坐僧人。值得注意的是，北壁中央有穿白袈裟、趺坐的西夏上师像，戴宁玛式样莲花冠（彩图3m－1－5　山嘴沟中2窟上师像）。左右回首上师的为着

⑪这两处上师像参看谢继胜《西夏藏传绘画》，河北教育出版社，2002年，第410—411页。
⑫关于幞头，参看孙机《中国古舆服论丛》"幞头的产生和演变"，文物出版社，1993年，第156—167页。

官帽的俗供养人夫妇。上师与供养人再右似为四尊立像菩萨。

佛龛南侧胁侍菩萨漫漶而无法辨识,当为骑象普贤。其左(南壁)似为立像菩萨,菩萨右侧立女供养人。其右似为菩萨,有头光。其右似为与北壁对应的菩萨,众供养人簇拥的西夏上师像,此上师像大部脱落,但桃形莲花帽⑬清晰可辨,上师结跏趺坐,着白边圆口黑布鞋。

与中室连接"甬道"部分:顶部圆形边框"藻井"为藏式风格佛坐像,残损较甚,可见石绿背光,袒右袈裟,禅定印,仰覆莲座,可为释迦牟尼佛或大日如来(彩图 3m-1-6　中 2 窟藏传佛像)。其下为完全卫藏波罗风格的十一面八臂观音,漫漶不清,可见高发髻、八臂,主臂双手当胸捧如意宝做合十印,右臂各手分别持数珠,作与愿印,执金轮;左臂各手应持白莲花、净瓶和弓箭。腰肢纤细,趺坐于仰莲座,莲座由升腾于后室的红色祥云托举。本窟画像右侧多有榜题,但字迹已无从辨认。此像榜题框被后人刻写"嘉靖三十五年(1556)五月初九日……"字样。观音北侧壁上方绘金刚手,左手上举似持金刚杵(金刚手造像多右手上举持金刚杵),右手当胸作期克印,系兽皮围腰,脚踩侧卧魔,其下为藏式护法神常见的三角垫。⑭

金刚手护法下方为典型汉式的伏虎罗汉(彩图 3m-1-7　伏虎罗汉),画法与五代西蜀高僧贯休胡貌梵相的罗汉笔法如出一辙,长眉凸额的造像异于中土。罗汉披红色条纹袈裟,面容慈祥,含身向下,左手握经卷,右手抚虎背,虎背有座垫,表明此虎或为罗汉之坐骑。⑮ 这一人虎关系对于探讨伏虎罗汉图像的形成有重要作用。虎与人物的亲昵关系与宋代禅宗水墨人物画体现的情绪相仿,如北宋画家石恪《二祖调心图》,丰干禅师以颌枕臂,伏于酣睡驯服的老虎背上。虎之造型如西北布老虎,张蹄甩尾,有较强的装饰性。虎前方有奔逃的野牛,与虎形成情节延展关系。与伏虎罗汉对应的是南壁罗汉,虽然没有看到明确的龙形象,但极可能是降龙罗汉,与伏虎罗汉为高眉深目的老者形象不同,画家在崎岖不平的崖面上刻画了一位血气方刚的青年,双脚叉开,脚趾扣地,强化人物的稳固,勾线晕染的形体凸显了降龙罗汉的男性肌肉力量并与飘逸的袈裟形成对比。罗汉左手上举托钵,似召遣身后人形化的龙魔进入钵中。画师描绘罗汉伏虎以嶙峋老者抚慰虎背的怀柔之术,罗汉降龙则以青壮男子的法力降服,笔意构思令人折服,其间自然蕴涵了道教阴阳五行观念,虎属阴,龙属阳,伏虎以阴柔之术,降龙则阳刚之力。

降龙罗汉以西壁面残损,右下窟门南壁浅龛上方绘藏式风格五方佛(彩图 3m-1-8　山嘴沟中 2 窟五方佛),漫漶甚重,中央佛顶云纹蜿蜒而上,其上可见马蹄状龛,其中壁画全无。南壁上方有"大清康熙三十八年(1699)十月十五日释门弟子照瑛普学二到此随喜"及众多游人题名。再往西保留有一块残壁,其上绘数十西夏装供养人,皆双手合十,画面颜料剥落,仅见西夏装人物头饰边缘。该处当是原窟壁画的边缘。

伏虎罗汉以西壁面凸起被太阳直晒,画面褪色严重,仅见墨色和石绿,依稀可见树木、野牛、林间力士等。壁画中林间力士窄额、卷发、粗眉、短鼻、鼓腮,共出现三位,靠近伏虎罗汉的一位面朝北,在壁画缺损的位置应该与西侧对等有一位禅定的僧人。西侧下方可见两位力士朝一位禅定的上师奔来,力士赤裸上身,仅着围腰,与僧人线描画法不同,力士以晕染凸凹法画出,形体肌肉极为写实,造像特征与贺兰县宏佛塔所出力士彩塑非常相似。⑯ 后一位力士形体已不可见。僧人面容清秀,着袈裟,双手合十,身后似有随侍童子。画面可见黑云、翠绿的垂柳、垂首羝角的野牛、降服野牛的力士,野牛与力士的前进方向有一位禅定的僧人。

从这部分壁画的绘画风格和内容分析,似乎是晚唐五代时期开始流行的经变画《劳度叉斗圣变》,但情节并不完全相符。莫高窟的《劳度叉斗圣变》以第 196 窟和第 9 窟最为完整。壁画内容出自《贤愚经》卷四一(《大正藏》第四册)《须达起精舍品》改写的变文(伯 4524),故事情节讲印度舍卫国波斯匿王的大臣须达以黄金铺地的代价买下了祇陀太子的花园建造精舍请佛说法,六师外道尽全力阻止佛祖来这里说法,商议与佛斗法看谁取

⑬西夏前期上师皆着宁玛派式样的莲花帽(pad-zhva),但我们目前很难找到 12 世纪以前西夏或党项与宁玛派联系确凿的文献证据。实际上,这种莲花帽并非得之于西夏中后期与之交往的萨迦派或噶举派,而是得之于其先于其地流行宁玛派的回鹘上师。回鹘自 840 年以后,大部移居至当时吐蕃控制多年的敦煌与河西地区而接受了藏传佛教。9—10 世纪藏传佛教各派尚未兴起,流行的教派就是宁玛派,与西夏人对待藏传佛教的态度相同,回鹘人亦视之甚高,并将其冠帽样式作为得道上师标志。最早传入西夏的佛教就是这些回鹘上师引荐的,《西夏译经图》出现的白智光、白法信等上师,可能都是回鹘上师,西夏"释氏之宗永济和尚"就是出自河西。因此,我们现今看到的大部分西夏上师,都戴有宁玛派的莲花帽。

⑭西夏至元时期所见本尊或护法像,常见足下三角坐垫,如黑水城出土 X2391 的《金刚亥母》、X2374 的《大黑天神》。

⑮明末清初古董商人吴其贞《书画记》卷一记载:"唐无名氏伏虎罗汉图绢画一大轴:绢质多剥落,丹墨颇佳。一罗汉一手抚虎作摩顶受戒状。意味如真,笔法简健,无异于《骀虞图》。"(人民美术出版社,2006 年,第 34 页)此罗汉抚虎背的形象与山嘴沟伏虎罗汉最为相似。

⑯参看中国国家博物馆、宁夏回族自治区文化厅编《大夏寻踪:西夏文物辑萃》,第 155 页图版。

得花园。外道派出劳度叉，佛陀弟子舍利弗应约。劳度叉变幻宝山，舍利弗变金刚力士以金刚击溃；劳度叉变幻白牛，舍利弗为狮王食牛；劳度叉变宝池，舍利弗则变大象以长鼻吸净池水；劳度叉变毒龙，舍利弗变金翅鸟擒龙；劳度叉变夜叉鬼，舍利弗变毗沙门天王降服；最后，劳度叉又变大树，舍利弗化作旋风，将大树连根拔起，还吹倒了劳度叉作法的帷帐。最后，劳度叉等外道心悦诚服，皈依了佛教。

《劳度叉斗圣变》壁画采用左右对称的构图形式，劳度叉与舍利弗各坐一方，如莫高窟第196窟。山嘴沟中2窟靠近伏虎罗汉的位置，能看到一位力士像，与西侧稍下方的禅定僧人构成对应，或许分别是劳度叉和舍利弗。这些“外道”形象的绘画手法与敦煌第196窟等壁画中出现的劳度叉非常相似。然而，此处壁画虽然出现了三位力士（外道?）及禅定僧人（舍利弗?）、野牛甚至大树，但《劳度叉斗圣变》富有情节冲突的场面并没有发现，如毒龙、金翅鸟、狮子、大象、天王等图像。其次，《劳度叉斗圣变》出现的时间集中在晚唐五代，特别是在张议潮收复敦煌以后，与北周按照《贤愚经》绘制的小幅作品不同，是根据《降魔变文》绘制的巨幅经变画。西夏时期，尤其是西夏中后期的石窟壁画，这一经变题材非常少见。⑰ 假若是《劳度叉斗圣变》，山嘴沟壁画的年代或许应该重新考虑。

考虑到该窟伏虎罗汉图像的出现，该处壁画疑与两宋流行的寓示禅机的禅宗画《牧牛图》有关，壁画清晰可见的黑色的牛、依依的杨柳、溪流，或与《牧牛图》描述的情节相仿。⑱

北壁再往西，上方有“万历十年（1582）三月”，稍下可见西夏文墨书“佛”及“光绪三十四年（1908）七月二日”及西夏文题刻多处，但漫漶不可辨认，左下方有“康熙七年（1668）四月”刻写。留存壁面保留较为完整的壁画一块，从头光判断或为僧人供养人，但壁画残迹看似冠帽，故也可能是俗供养人（彩图3m－1－9 山嘴沟中2窟供养人）。若为男性，多圆领长衫（参看西夏王像），衣袍多红色，罩衫石绿色不适宜，榆林窟第29窟壁画只有女供养人或尼姑的服饰才有石绿，所以该供养人为女子。此画技法高超，是西夏时期人物绘画少见的精品。作品与罗汉画法相似，人物面部采用凸凹晕染法，衣饰则以线描勾勒后平涂色彩，线条本身讲究笔法，如以钉钩鼠尾处理袖口衣折，游丝描表现外衣丝绸的质感。从画面看，此人肯定不是等闲之辈，罩衫领口镶嵌珠宝，左侧有一侍童，其髡发样式表明了山嘴沟壁画的年代，与榆林窟第29窟西夏供养人左侧所立髡发侍童（彩图3m－1－10 榆林窟第29窟髡发童子）画法相仿。

后室与前室连接的“窟门”，甬道顶偏南、五方佛稍西有一处壁画，绘一位合十印的僧人，僧人朝向窟内主像礼拜，身侧为“隆庆二年七月初十正兵伏关军人 马厢陶通王端等到寺”的刻划，可见明隆庆二年（1568）这里还称为寺院，但已败落，否则他们不可能爬上甬道顶刻写。

窟门两侧原本皆有壁画，现仅见于北壁。由于此幅壁画位于下方，被往来羊只摩挲，已漫漶不清，仅可见釉蓝与黄色。画像似为护法金刚，忿怒相、三目、五绺发髻竖起成头冠，赤裸上身。十二臂，左右各六臂。最上左右臂似持物相交于头顶，两主臂持物于当胸。右臂依稀可见持剑及禅杖，左臂可见三叉戟、罥索或法轮等。腰间系裙，右腿微屈，左腿外展。考虑到榆林窟西夏石窟所绘火头金刚等，该神当为此类护法，具体身份有待辨识。画面右侧有墨书汉字题记，可见“财（神到全卬）”字样。此幅造像所绘护法神或属汉密，使得山嘴沟壁画展示了西夏佛教密宗的不同体系，是西夏佛教真实面貌的再现。

⑰《劳度叉斗圣变》莫高窟现存十四铺，榆林窟三铺，西千佛洞一铺，五个庙一铺。其中西千佛洞第10窟东壁门北北魏绘，莫高窟第335窟西壁龛内，第9窟南壁通壁，第85窟西壁通壁，第196窟西壁通壁皆晚唐绘。莫高窟第6窟前壁（残），第72窟东壁（残），第98窟西壁通壁，第103窟西壁（残），第53窟南壁（残），第146窟西壁通壁，第342窟南壁皆五代绘。莫高窟第32窟南壁，第25窟南壁，第55窟西壁通壁，第454窟西壁通壁皆宋代绘。安西榆林窟第16窟东壁（残），第19窟东壁皆五代绘。敦煌绢画中，有一卷纸本彩色绘制的《降魔变相画卷》，全长570厘米，宽27厘米，以横卷式连环画，完整地描绘了此章的内容情节，此《画卷》中配有变文诗句。参看李永宁、蔡伟堂《降魔变文与敦煌壁画中的劳度叉斗圣变》，刊《1983年全国敦煌学术讨论会文集・石窟考古艺术编》上卷，甘肃人民出版社，1985年，第187—188页。

⑱《牧牛图》源出自鸠摩罗什《佛遗教经论疏节要》（《大正藏》第四十册）及《佛说放牛经》（《大正藏》第二册）。根据《遗教经》：“譬如牧牛，执杖而视之，不令纵逸，犯人苗稼。”马祖（710—788）问石巩：“汝在此何务?”答曰：“牧牛。”又问：“牛作么牧?”答曰：“一回入草去，蓦鼻拽将来。”（《五灯会元录》卷一三）《遗教经》系鸠摩罗什（? —413）所译，而以“牧牛”修心、习禅，却直到马祖的年代才被引用。宋《廓庵和尚十牛图颂并序》云：“……间有清居禅师观众生之根器，应病施方作《牧牛》以为图，随机设教。”牧牛图应以清居禅师为滥觞。关于牧牛图，参看李志夫《关于禅宗牧牛图的两个问题——从〈增—阿含经・牧牛品〉说起》，《中华佛学学报》第19期（2006）。牧牛图为两宋流行的禅宗画题材，大足牧牛石刻亦寓含此意。明代又见普明禅师《牧牛图颂》，共十节。未牧第一：狰狞头角恣咆哮，奔走溪山路转遥；一片黑云横谷口，谁知步步犯佳苗。初调第二：我有芒绳蓦鼻穿，一回奔竞痛加鞭；从来劣性难调制，犹得山童尽力牵。受制第三：渐调渐伏息奔驰，渡水穿云步步随；手把芒绳无稍缓，牧童终日自忘疲。回首第四：日久功深始转头，颠狂心力渐调柔；山童未肯全相许，犹把芒绳且系留。驯伏第五：绿杨阴下古溪边，放去收来得自然；日暮碧云芳草地，牧童归去不须牵。无碍第六：露地安眠意自如，不劳鞭策永无拘；山童稳坐青松下，一曲升平乐有余。任运第七：柳岸春波夕照中，淡烟芳草绿茸茸；饥餐渴饮随时过，石上山童睡正浓。相忘第八：白牛常在白云中，人自无心牛亦同；月透白云云影白，白云明月任西东。独照第九：牛儿无处牧童闲，一片孤云碧嶂间；拍手高歌明月下，归来犹有一重关。双泯第十：人牛不见杳无踪，明月光含万象空；若问其中端的意，野花芳草自丛丛。

3. 北 3 窟

该窟位于中 2 窟的北侧，是在一处凹进的崖面作壁绘画。崖面有梁柱榫坑，可见窟前原有窟檐。现存壁画在山嘴沟留存壁画的三个石窟中保存最好，但由于直接曝露于阳光下，画面变色极为严重。壁画原为一组，主铺为释迦牟尼说法图(彩图 3m－1－11　山嘴沟北 3 窟释迦牟尼说法图)，中央释迦佛及听法弟子，下方左右安置两尊坐像菩萨，右侧为佛顶尊胜，左侧壁画壁面已经脱落。主铺两端另有两尊菩萨，与主铺形成一主二辅三尊之势。现存壁画分为两个部分，北侧为主铺释迦牟尼说法图，中央释迦牟尼佛，十八位听法弟子(右下方两位弟子像脱落)。主尊佛具有继承晚唐五代遗风的西夏汉传佛造像特征：螺髻扁平，面部圆阔，额头略窄，眉向外三分之二处上挑，眼睛狭长、视线朝下，有眉间白毫，双耳垂肩，唇上有八字髭，下颌尖有须，画法如同晚唐五代时的菩萨像和西夏时期最为常见的接引佛阿弥陀佛。应该提及，画释迦牟尼佛唇上有髭，下颌有须，仅见于西夏汉传佛陀像。佛双手当胸，应作说法印，结跏趺坐，可见石绿头光。内穿僧祇支，下衣以腰带于衬布之上束紧，上衣可见锦缎镶边，外罩红色田相袈裟，袈裟只覆左肩。头顶有云气蜿蜒腾起，画法与西夏流行的弥勒上生经变上方的烟云相同，如肃南文殊山石窟西夏弥勒经变壁画及西夏此类版画的样式，同类云气画法也见于莫高窟第 464 窟门楣。然而，其他地方的此种云气画法并不见于释迦牟尼说法图。释迦佛周围绘有十八尊菩萨，右上方四尊，左侧及下方十四尊，其中左右各有四尊菩萨朝向主尊，作合十印，或为八大菩萨。其中一尊菩萨朝向北侧，当为北侧胁侍菩萨的眷属。菩萨头饰为敦煌晚唐五代样式，可见向后倾的双鬟，两侧花钿，面部造像与主尊相同，可见上唇八字胡髭和须髯。

主尊佛像右侧胁侍菩萨从其持物可以明确判定为佛顶尊胜佛母(彩图 3m－1－12　山嘴沟北 3 窟佛顶尊胜佛母)，发髻与莫高窟第 91 窟菩萨头饰可以比较，面部漫漶，八臂，主臂右手持交杵金刚，左手为转轮印。右臂其余手持大日如来化佛、箭(残)，作慈悲印；左臂其余手作无畏印，持弓，作禅定印并托甘露瓶。造像标志为典型的藏式佛顶尊胜，但完全是汉式菩萨画法。佛顶尊胜本身两侧有坐相胁侍菩萨，此期藏式造像佛顶胁侍多为左侧金刚手，右侧观音。这里的菩萨漫漶甚重，很难辨识身份，左侧菩萨坐于悬裳座，可见手中单茎莲花，但不见莲花上金刚杵；右侧菩萨侧身倚坐，可见手持拂子，考虑拂子常与净瓶一同出现，可以判定右侧菩萨或为观音。佛顶尊胜头光外侧有外射的光芒，在西夏卷轴画中，接引佛常绘此光芒，其间绘有接引往生者的十景。⑲

考虑到主尊佛像左侧与佛顶尊胜相对的位置有绘制大幅图像痕迹，可以判定此窟所绘为三位一体组像；然而，释迦牟尼、佛顶尊胜与哪一位佛母构成组像，目前还无法判断。假如主尊为阿弥陀佛或无量寿佛，作为长寿三尊，对应的一位当为白度母。但是，主尊无寿瓶，身色不明，无禅定印，不可能是无量寿，白度母在西夏佛教造像中也很少见。

佛顶尊胜云气上方可见藏传佛教双身造像，虽然漫漶甚重，但仍可以判定为二臂上乐金刚与金刚亥母双身像(彩图 3m－1－13　山嘴沟北 3 窟上乐金刚双身像)，男尊身色蓝色已褪为白色，女尊红色也变为黑色。根据造像学仪轨，男尊上乐金刚身蓝色，生有一面三眼，双手拥抱金刚亥母，右手持金刚铃，左手持金刚杵，高发髻，戴五骷髅头冠和断头饰带；女尊金刚亥母一身红色，左手拥抱男尊，右手持剥皮刀，右腿上举环于男尊腰部，左腿与男尊平行踏于时阴女。莲座样式为藏式仰覆莲座。与主尊右侧、佛顶尊胜云气中双身像对应的左侧胁侍菩萨位置图像或为另一藏式图像，但现已脱落。

佛顶尊胜佛母北侧另绘一铺壁画，现存菩萨像，漫漶，可见菩萨头冠、四臂，左上臂手执莲花，双手合捧如意宝，应为四臂观音，右手当持数珠(彩图 3m－1－14　山嘴沟北 3 窟四臂观音)。此类观音源出于藏传佛教造像，⑳但造像风格是西夏化的汉式风格，与佛顶尊胜的处理方式相同。

观音下方有圆形五腿供桌，桌腿外翘成螺旋状，侧立童子。

与北侧四壁观音相对的南侧位置应另有一铺菩萨造像，现亦已脱落。

从西 3 窟壁画的处理方式看，西夏的画家在崖壁找出相对

⑲如俄罗斯艾尔米塔什博物馆黑水城藏品 X2419。

⑳四臂观音是观音的密教身形之一，梵文名称为 Sadaksari-Lokeśvara，藏文作 vjig-rten-dbang-phyug，即世自在观音，身色白色，作合十印(Añjali)，象征标志为数珠和莲花，胁侍神灵为右侧的持宝(Manidhara/nor bu vdzin)和左侧的大明佛母(Sadaksari Mahāvidyā/rig pa chen mo)，右手持莲花，左手持念珠，主要的双手置于胸前作合十印。四臂观音的真言为六字大明咒，当观音与大明佛母出现在同一组绘画中时，称为世观音。

平坦的部位安置素壁绘画，不同铺的壁画之间留有间隔，中间点缀花卉图案。这些花卉图案与敦煌莫高窟第465窟、第464窟及第149窟北壁所见花卉图案相同，而在安西榆林窟、东千佛洞等西夏石窟壁画中极为罕见，可见山嘴沟石窟壁画与莫高窟西夏壁画属于同一个系统。

通过对山嘴沟石窟壁画题材及内容的梳理，我们会对西夏佛教的多元性及其发展演变有一个直观形象的认识：南1窟壁画我们从残存的毗缕波图像可以判定，壁画内容肯定与藏传佛教仪轨修习的本尊有关，可能是噶举派或萨迦派的本尊，或藏传佛教的尊像与经变。从壁画下方供养人的身份反映出藏传佛教当时在西夏社会生活中高高在上的地位。然而，下方的供养人（西夏王夫妇?）近侍供养的却是西夏自己的上师而非吐蕃僧，可见深山石窟的壁画与流动的卷轴画表现的意识稍有不同，前者应是更真实的思想的流露，其中也透露出藏传佛教修习法是通过西夏上师施行的。中2窟反映的观念较为复杂，假如我们将此窟壁画平面展开，可以发现窟顶最上方是藏式的佛陀或大日如来像，下方仍然是藏式的八臂观音，观音右侧有藏式金刚手护持，其下两边则变成融合汉地禅宗的伏虎与降龙罗汉，沿罗汉向外展开，分别是情节故事画和石窟众多的供养人列像。可见，仍将藏式造像置于至高无上的地位。实际上，此窟的中心在于隐秘的后室，后室门的守卫换成了汉地的力士（火头金刚），从两侧残见的壁画可以判定原来的主尊塑像当为汉式，两旁侧立的八大菩萨，东西两壁中央安置的西夏上师像，以及带着极虔诚面容供奉上师的贵族施主，说明西夏的基本信仰仍以西夏人自己的佛教体系为主。北3窟佛顶尊胜、四臂观音像的汉化与上乐金刚双身像的安置方法，体现了中晚期西夏佛教的多元性，表明藏传佛教已经演化为西夏多元佛教的有机组成部分。山嘴沟石窟呈现的宗教多元性与石窟出土文献中不同宗教所占的比例相一致，有《妙法莲华经》、《圣妙吉祥真实名经》，华严宗、禅宗同重的《圆觉经》及藏传佛教的修法仪轨。

据本节作者的考察，我们可以将山嘴沟等西夏石窟的建造归纳为11—12世纪西北石窟一种独特类型。这种方式或许与禅宗修习、密教，特别是藏传密教修习有关。此类石窟刻意将石窟建在嶙峋陡峭山崖的半山腰，甘青藏区11世纪石窟沿袭早期样式，凿方形石室于岩壁，西夏窟则依崎岖山势成窟。前者如青海互助白马寺上方峭壁凿成的若干三米见方的石室、青海尖扎县金刚岩石窟群；后者典型如安西的旱峡石窟、武威亥母洞石窟以及山嘴沟石窟。

山嘴沟石窟壁画虽然没有发现直接的建窟证据，但从我们上面分析的石窟壁画风格及出土的文物与文献分析，该窟建于西夏时期应该没有疑问：壁画的样式和特征与入元以后的作品风格有很大的区别，如中2窟北壁的髡发儿童；所出文献几乎都是西夏时期的西夏文文献，[21]其中的藏文经页残片字体为西藏11—12世纪流行的无头体，可见反写的元音ī。虽然元代也曾在贺兰山修缮寺庙，[22]但山嘴沟石窟并不见元代痕迹，所有题刻都是明中期以后的游人题刻。此外，山嘴沟石窟出土的擦擦，壁画存留褐红色梁柱样式与拜寺沟方塔及拜寺口双塔所见完全相同，大致处于同一个时期，即12世纪中后期。

二、山嘴沟石窟壁画毗缕波图像与佛顶尊胜图像的分析

作为西夏都城京畿之地的贺兰山石窟壁画，虽然留存状况不尽理想，但壁画的内容与敦煌莫高窟、安西榆林窟、东千佛洞、文殊山石窟等西夏壁画相比，仍有自己突出的特点：山嘴沟壁画将汉藏风格明显的佛教造像错落安置在同一铺壁画中，并将藏传图像完全西夏式"汉化"为宋画菩萨；出现了确定的西夏王夫妇供养人；壁画出现了其他石窟壁画少见的题材，如伏虎、降龙罗汉及其故事等。山嘴沟石窟壁画最重要的价值在于它是12—13世纪中国社会各民族之间在思想与文化领域互相交流、融合的直接证据。

1. 山嘴沟石窟毗缕波图像渊源

山嘴沟石窟南1窟所见毗缕波图像对藏传佛教大成就者造像出现的年代探讨有极为重要的意义。关于大成就者图像的形成及其传入吐蕃的时间，目前还没有一个统一的认识，根据大成就者中出现的涉及吐蕃佛教的一些历史人物，如蒂洛巴和那若

[21] 有关出土西夏文文献的分析参看孙昌盛《山嘴沟西夏石窟》上卷第六章，文物出版社，2007年，第289—320页。
[22] 如泰定四年(1327)"修佛事于贺兰山及诸行宫"，《元史》卷三〇《泰定帝纪二》，中华书局，1976年，第679页。

巴,人们推测大成就者在藏地出现大约在9世纪后半叶。㉓ 结集为八十四大成就者赞颂文最早的文本,据说为12世纪前半叶由印度班智达Abhayadattaśrī所作,并由其及其西夏弟子翻译成藏文或汉文。㉔ 此处所指当为由党项进入吐蕃的学问僧,这些僧人名前往往冠有“木雅巴”(mi-nyag-pa)、“木雅”(mi-nyag)或“咱米”(rtsa-mi)的名称,如《贤者喜宴》所记生于下多康弥药(即木雅)地区的高僧咱米桑杰扎巴(rtsa-mi sangs-rgyas grags-pa),就是一位著名的西夏译师,也是蔡巴噶举派创始人贡唐喇嘛相依止的上师之一,在贡唐喇嘛相的传记中对这位上师有记载:生于多康木雅咱米地方,曾任印度金刚座寺(大菩提寺)的堪布二十年之久。㉕ 其事迹还见于《青史》㉖,很多西夏唐卡中的上师像,很可能就是描绘这位上师。

西夏与元时的仪轨文献集《大乘要道密集》所载《成就八十五师祷祝》应是早期的版本,署名“金刚座师造”,或是贡唐喇嘛相传记中记载的咱米师徒,桑杰扎巴曾任印度金刚座寺主持二十年,正好就是“金刚座师”。另有篇末署名“修习自在密哩呃巴祷祝洛拶呃贡儿噶二合坚藏班藏卜于萨思加集”的《修习自在密哩呃巴赞叹》㉗,此处的“洛拶呃贡儿噶坚藏班藏卜”还原藏文为lo-tsa-ba kun-dgav rgyal-mtshan-dpal-bzang-po,今译即“译师贡噶坚赞贝桑布”。假若该祷祝文确为萨迦班智达(1182—1251)所作,年代当为1206年萨班出家以后,然而,萨班罕见被人称为“译师”。

毗缕波,西夏元时译作“密哩呃巴”,藏文为birwapa㉘(bir即所谓“二合”的“密哩”),梵文为virupa,系古代印度修习密宗、卓有成就的八十四位大成就者之一,深受后世藏传佛教教派的推崇。据北京版藏文《大藏经》中收录的《八十四位大成就者传》,密哩呃巴出生于印度东部一个名为哲乌拉的地方,随后出家前往印度南方的大寺受戒,修习金刚亥母。他偷吃寺院中的鸽子被驱逐出寺,使死鸽子死而复生后,来到恒河边向恒河之女乞食,被恒河之女拒绝之后,他一怒之下将恒河之水一分为二,涉水而过。之后,密哩呃巴来到噶纳刹达城第酒馆饮酒,发大神力,以手定日,使太阳三天未动,当地国王十分惊恐,付完密哩呃巴所欠酒馆酒妇之酒钱之后,密哩呃巴才让太阳西下而归。之后,密哩呃巴与外道大自在天斗法,使大自在天皈依佛法,并降服了许多魔女。㉙

现今见到的毗缕波造像,多出现在12世纪以后的卫藏绘画中,山嘴沟南1窟出现的毗缕波造像证明在西夏时期该图像已非常流行。目前我们还不能确定毗缕波是12世纪前后随着噶举派和萨迦派在西夏的传播进入这里,还是西夏早期所接受的藏传佛教宁玛派原有的图像。从图像风格分析,山嘴沟毗缕波形象与12世纪前后风格相近,应为前者。元代尚有杭州飞来峰密哩呃巴石刻造像,稍后时期在云南晋宁地区的壁画中得到了表现,与飞来峰造像样式相同。㉚ 一件13世纪初叶萨迦派的唐卡与飞来峰密哩呃巴造像风格极为相似。㉛ 可见,这一题材在元代内地流行甚广。实际上,内地藏传佛教包括密哩呃巴在内

㉓参看 Matthew T. Kapstein, “An Inexhaustible Treasury of Verse: The Literary of the Mahāsiddhas,” in *Holy Madness: Portraits of Tantric Siddhas*, ed. by Rob Linrothe, New York: Rubin Museum of Art, 2006, p. 50, n. 5.

㉔*Op. cit.*, p. 52. 另可参看 p. 50, n. 2. Kapstein 此处实际上指 Elliot Sperling, “*Rtsa-mi Lo-tsa-ba Sangs-rgyas grags-pa and the Tangut Background to Early Mongol-Tibetan Relations*,” in *Tibetan Studies* 6, Oslo: Institute for Comparative Research in Human Culture, 1994, pp. 801–824.

㉕参看前引东噶仁波且《东噶藏学大辞典》第1673页:rtsi mi lo tsva ba sangs rgyas grags pa/lo tsva ba vdi gung thang bla ma zhang gi rnam thar nang gsal bas khong dang dus thog phal cher mtshungs par mngon/vkhrungs yul mdos khams mi nyig gi yul rtsa mir vkhrungs/lo tsva mkhas par mkhyen cing/mdo sngags gnyis kar mkhas pas rgya gar rdo rje gdan mgon pavi mkhan po yang mdzad/khevu gda pa vkhor lo grags dang/spang zho gsal bag rags gnyis dang mnyam du pndit ta a bha ya ka gupd bsten nas dus vkhor/phreng ba skor gsum/thub pa dgongs rgyan/man ngag snye ma bcas bsgyur ba dang/rgya gar rdo rje gdan du ston pavi rgyal tsab kyang mdzad.

㉖郭和卿《青史》汉译本,西藏人民出版社,1987年,第44—67页;罗列赫《青史》英译本,第49页(George N. Roerich, *The Blue Annals*, Delhi, 1988)。

㉗《修习自在密哩呃巴赞叹》:“敬礼最妙上师足!清信水中言词花,敬奉称恶胜足莲;与此所生诸善根,普施无边众生界。胜尊能了所知法,赞誉普遍称大车;其名号为胜护法,无谓尊处我敬礼。与诸法中得自在,心通诸法皆明显;千种征难不能敌,无碍尊处我敬礼。昼日聚会僧伽众,讲论书集微妙法;夜间勤修得解脱,无比尊处我敬礼。汝之妙用不思议,于比余无能比对;少分百劫尽无穷,大德尊处我敬礼。入之所行少分德,启白诸佛世尊者;佛如教示皆称赞,应赞尊处我敬礼。具足名称外道师,但闻汝名皆昏迷;皈依三宝归正教,大威尊处我敬礼。修习尊德之行人,思惟尊德之神通;而复忆念名号者,百千万亿魔军众。若能害者而发誓,是故我今定得知;除汝无有胜救护,心中思念如尊德。与人付敕传法门,或寄书信教示者;彼之苦恼所逼火,决定消灭无疑惑。于此三宝是证明,是故除汝无最胜;若复有时与我说,最上三宝即是汝。除汝无有胜三宝,尊德之外无上师;亦复无有救护尊,是故尊德之妙用。悠念一切众生故,闻名罪业皆解脱;具大慈悲愿摄受,自从今日而为始。行住坐卧常念汝,乃至未等尊德间;愿我恒常不舍离。如此决定得摄受,上师亦复如是传;于此曾见好验相,是故我心无改变。若人每日依此句,赞叹大悲尊德者,与彼决定愿摄受。修习自在密哩呃巴祷祝洛拶呃贡儿噶二合坚藏班藏卜于萨思加集,愿利众生者。”元朝八思巴国师译集,民国陈健民上师整编,赖仲奎等纂辑《萨迦道果新编》,第165—169页。

㉘birwapa,有时写作 bi-rvu-pa 或 bhi-ra-ba-pa。

㉙巴卧沃色《八十四位大成就者传》(dbav-bo vod-ser: *grub-thob brgyad-cu-rtsa-bzhivi lo-rgyus*),北京版藏文大藏经《丹珠尔》卷八七,第175—176页。

㉚关于此龛造型及其云南晋宁地区壁画,请参见赖天兵《杭州飞来峰第91龛藏传佛教造像考》,《中国藏学》1999年第3期,第144—153页。关于晋宁同类题材壁画,同时参见《云南佛教艺术》(云南教育出版社,1993年)中的相关图版。

㉛参看 Steven M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998—January 17, 1999, pl. 35,其中侍女的身姿与飞来峰如出一辙。

的大成就者造像最早出现在西夏传的藏传佛教艺术中，如现今发现的西夏唐卡中，密哩呃巴是刻意表现的人物之一，[32]敦煌莫高窟第465窟已经完整地描绘了八十四大成就者造像。

2. 山嘴沟佛顶尊胜图像源流探讨

山嘴沟北3窟赫然见到大铺佛顶尊胜佛母像。佛母造像样式与西夏时期其他“汉装”菩萨造像风格完全相同，这很容易让人认为此造像遵奉汉地佛顶尊胜陀罗尼造像系统，实际上情况并非如此。在此，我们必须首先分清楚汉藏佛顶尊胜造像之间的差别、佛顶尊胜陀罗尼经幢与佛顶尊胜像之间的区别。在此基础上，我们才能界定山嘴沟佛顶尊胜图像的造像渊源及其在汉藏佛教艺术交流中的地位。

汉传佛教所谓佛顶尊胜最初见于唐代盛行的佛顶尊胜陀罗尼经幢，这些经幢几乎都刻有《佛顶尊胜陀罗尼》。[33] 然而，此类经幢幢身大多没有我们熟悉的密教佛顶尊胜像，即：三面八臂，右臂各手持交杵金刚、莲上化佛、箭和与愿印；左臂各手分别为转轮印、无畏印、弓与禅定印及净瓶的佛顶尊胜造像样式。所谓佛顶尊胜佛母与佛顶像，实际上造像样式完全不同，陀罗尼经咒所言佛顶像样式与所谓菩提瑞像风格近似，或如金刚座释迦像。[34] 如昆明大理国佛顶尊胜经幢，所刻图像仍为“释迦牟尼像”。[35] 敦煌莫高窟第55窟、第454窟存世的佛顶尊胜陀罗尼经变，[36]其主尊图像本身为佛说法图，与密教身相的佛顶尊胜佛母造像有极大的区别，构图一如净土变，主佛中央下方绘方形坛，中置一瓶，佛两侧绘有“四镇天王”，下端绘帝释天于初夜来诣佛所，向佛问“善住天女”因缘，此种经变用于祈求“消灾免难”。[37]

有关佛顶尊胜的密教图像经典，善无畏译《尊胜佛顶修瑜伽法轨仪》与不空译《佛顶尊胜陀罗尼念诵仪轨法》皆有描述。依善无畏之仪轨，乃于中心画大圆明，又分为九圆，中央圆中画毗卢遮那如来，四方之圆画白伞盖佛顶、最胜佛顶、尊胜佛顶、光聚佛顶，四隅之圆画胜佛顶、广生佛顶、无边声佛顶、发生佛顶，以上为八大佛顶；大圆外下方之左右画降三世、不动二明王，中间安置香炉，上方之左右则画六个首陀会天。依不空之仪轨，曼荼罗中央画毗卢遮那如来，其四方四隅安置观自在菩萨、慈氏菩萨、虚空藏菩萨、普贤菩萨、金刚手菩萨、文殊师利菩萨、除盖障菩萨、地藏菩萨等八大菩萨，四门安置四香炉，四隅安置四净瓶，四角燃置四盏酥灯。[38] 其中与藏密佛顶尊胜图像类似者，应为八大佛顶之一的尊胜佛顶：“中圆明前画尊胜佛顶，亦名除障佛顶轮王。于莲华台上结跏趺坐，白肉色，两手脐下如入禅定，掌中承莲华，于莲华上金刚钩。”[39]此除障佛顶最具有标志性的“金刚钩”或如藏式佛顶造像手中的交杵金刚。

㉜谢继胜《一件极为珍贵的西夏唐卡》，《宿白先生八秩华诞纪念文集》，文物出版社，2002年，第597—613页。

㉝刘淑芬《〈佛顶尊胜陀罗尼经〉与唐代尊胜经幢的建立——经幢研究之一》，台北《“中央研究院”历史语言研究所集刊》第六十七本第二分，第145—193页。

㉞“时佛世尊为诸会众说佛顶法……若依行者，于净室中安置佛顶像，其作像法，于七宝华上结跏趺坐，其华座底戴二狮子，其二狮子坐莲华上，其佛右手者，伸臂仰掌当右脚膝上，指头垂下到于华上。其左手者，屈臂仰掌向脐下横着，其佛左右手臂上，各着三个七宝璎珞，其佛颈中亦着七宝璎珞，其佛头顶上作七宝天冠，其佛身形作真金色，被赤袈裟。其佛右边作观自在菩萨(一本云十一面观世音像)。右手屈臂向上把白拂，左手伸臂向下把澡罐，其罐口中置于莲华，其华端直，至菩萨顶，临于额前。其佛左边作金刚藏菩萨像，像右手屈臂向肩上，手执白拂，左手掌中立金刚杵，其一端者从臂上向外立着。咒师于佛前，在(左)右边胡跪，手执香炉，其佛光上作首陀会天，散花形。作此像已，于清净处，好料理地庄严道场于中定置此已。”(《大正藏》第十八册，第785页。)

按佛顶像法的解释，佛顶坛像主要为一佛二菩萨的三尊像形式，佛顶尊结跏趺坐于七宝莲台，右手置于膝上，左手横向脐下，类似造像中的降魔印，佛头着七宝冠，臂钏，项饰璎珞两侧胁侍，右为观自在菩萨，持物为净瓶和白拂，左为金刚藏，持物为金刚杵和白拂。除此三尊像外，另有佛座下的二狮子，佛前胡跪执香炉的二咒师，以及佛光上方的散花天。观此仪轨记载的佛顶坛像与唐高宗武则天时期流行的三尊造像极相切近。西安宝庆寺旧藏的四铺金刚座三尊像。中间主尊袒右结跏趺坐，右手臂钏前伸置于膝上，左手仰掌屈臂横向脐前，头着宝冠或在螺发间饰宝华，两侧胁侍菩萨，一为持白拂澡罐的观世音菩萨，一为手托金刚杵抚飘带的金刚藏菩萨。金刚座间刻二胡跪状小人或狮子，其间置香炉。像后双树交荫，形同华盖，树两侧各刻一飞天。宝庆寺三尊像取法摩伽陀国摩诃菩提树像，却也基本合于佛顶像法，不同之处仅在佛座的形制一为莲座，一为金刚座。至于佛顶像法中未见记述的菩提双树，《陀罗尼集经》卷二“画一切佛顶像法”有专轨叙说：“其像背后画双树形，树上画作嚧醯陀迦布瑟波形(唐云陵霄华也)间错树叶……”至此佛顶像法轨则与三尊像样式之间的异同已很显明，广元千佛崖菩提瑞像窟中心坛像与宝庆寺同出一源，铺像组合与佛顶像轨间的对应关系亦是不言自明了。参看罗世平《广元千佛崖菩提瑞像考》，台北《故宫学术季刊》第9卷第2期，1992年，第117—138页。

㉟该经幢第一层幢基为鼓形，雕刻汉文段进全撰《佛顶尊胜宝幢记》以及梵文《佛说般若波罗蜜多心经》、《大日尊发愿》、《发四宏誓愿》；第二层刻四天王及梵文《陀罗尼经》；第二层四角分雕四神及释迦牟尼坐像；三层以上雕佛像、菩萨、胁侍、灵鹫等，第七层幢身变为柱形，上雕小佛像，幢顶为葫芦形，四周有莲瓣装饰。从《佛顶尊胜宝幢记》中，可看出是大理国议事布燮为歌颂大理国鄯阐侯高明生的功德而造的石幢。

㊱近日日本学者下野玲子通过对敦煌莫高窟法华经变的考察，认为第23窟窟顶东披、第31窟窟顶东披、第103窟南壁、第217窟南壁的法华经变是尊胜经变。此4窟均属于盛唐，第103、217窟的尊胜经变均绘于南壁，均有佛陀波利事迹画，时代接近，归为一类。第23、31窟的尊胜经变均绘于窟顶东披内容较少，均没有佛陀波利事迹画，时代稍晚于第103、217窟，可归为一类。王惠民研究员在会议上对画面完全与《尊胜经》吻合的第二类中的第23窟窟顶东披尊胜经变进行详细解读。认为在经变画解读过程中，因为一些没有榜题或榜题已经漫漶的经变画，或由于与一些佛经的内容类似，是导致盛唐时期的尊胜经变解读的失误原因。此前学术界一直以为存世的尊胜经变仅在敦煌存有2铺，即五代晚期至宋初的第55、454窟。

㊲参看《敦煌大辞典》，上海辞书出版社，1998年，第151页该条。

㊳《尊胜佛顶修瑜伽法轨仪卷上画像品》、《佛顶尊胜陀罗尼念诵仪轨法》(《大正藏》第十九册，No. 972)。

㊴关于此除障佛顶的由来，《尊胜佛顶真言修瑜伽轨仪》卷下《大灌顶曼荼罗品第八》又云：“尔时世尊慈悲愍念，便入除障三摩地，从如来顶上发生惹耶三摩地，状若轮王之像，白色首戴五佛宝冠，手执金刚钩，项背圆光，通身如车轮状，晖曜赫奕。现此三摩地时，十方世界六种震动，十方世界一切地狱六趣众生应堕恶道者，皆悉灭除一切恶业不复受。若便得生天及十方清净国土，为此善住天子七返恶道之身一时消灭，是故号为除障佛顶轮王，即是五佛顶轮王之一数，并通三佛顶八大顶轮王也。”

藏式典型的顶髻尊胜佛母九尊曼荼罗,佛母安于塔龛内,左右两侧为立式胁侍观音和金刚手菩萨,其外两侧分别雕有两尊明王,分别为不动明王、欲帝明王、蓝杖护法和大力明王,与藏文《大藏经》记载相同。[40]

幢身镌刻梵文的密教经幢大多出现在辽金时期,其上多为陀罗尼,图像多为说法类佛像。贺兰山拜寺沟方塔出土雕版纸画残片,虽然刻成碑状,但看得出是刻意模仿经幢样式(彩图3m-1-15　贺兰山拜寺沟方塔出土雕版佛顶尊胜陀罗尼经幢),有幢首、幢身、莲座和幢座,幢身及幢座可见梵文兰札体经咒,此种做法可见其遵从辽金密教经幢的样式,但中央图像为典型的藏式佛顶尊胜像。可知西夏信仰中是将佛顶尊胜陀罗尼经幢与藏传佛教佛顶尊胜佛母的功能同等看待的。这件雕版残片或许正是藏式佛顶与汉式陀罗尼经幢结合的开始,也是西夏人的创造。除此之外,西夏多佛塔,除了明代保定的西夏文经幢外,陀罗尼经幢反而非常少见。可见,西夏人信仰的佛顶尊胜与佛顶尊胜经幢本身分属不同的宗教传承系统。[41]

看来,莫高窟西夏以前并没有出现密教身相的佛顶尊胜佛母,现今看到的密教佛母出现在西夏时期,分别见于东千佛洞第2窟、榆林窟第3窟南壁东侧,其造像具有强烈的个性特征:该两窟佛顶像右臂上手所执化佛莲茎蜿蜒向上至佛母头顶,视之宛如头上化佛,假如不是主臂右手所持交杵金刚及弓箭手印等标志,很容易误判为八臂观音。[42]

我们再看山嘴沟佛顶尊胜像,其头冠、衣饰、坐姿甚至胁侍都是一派汉风,但描摹的对象却是藏传佛教密教身相的佛母,从以上分析可以得知,在此之前并没有此类身相的佛顶。考虑到1141年(仁宗大庆二年)和1193年(乾祐十四年)西夏刻印了汉文《胜相顶尊总持功德依经录》(此经经首必定有佛顶尊胜像)和《顶尊胜相总持经》,卷首有雕版印画《顶尊胜相佛母》。[43] 藏传风格佛顶佛母进入西夏的时间当在12世纪上半叶,至山嘴沟所见的佛顶尊胜像,西夏人已经将其完全"汉"化了。

---

[40]这些经典大多收录在日本西藏研究会影印的北京版藏文《大藏经》卷80、81的《丹珠尔·秘密部疏》中。第4071号经典藏文为 *gtsug tor rnam par rgyal mavi sgrub thabs*,梵文为 *Ushnisha-vijiya-sadhana*,汉文译为《顶髻胜母成就法》,见第80卷第197-5-7(294a7-294b6)页,译者为无畏 Abhaya 与楚臣坚赞 Tshul-khrims rgyal-mtshan;第4198号经典藏文和梵文名称与4071号经典相同,汉文译为《佛顶尊胜成就法》,译者为顿月多吉 Don-yod rdo-rje 与巴日译师 Ba-ri lo-tsa-ba,见第80卷第245-1-2(67a2-8)页;第4205号经典藏文作 *rnam par rgyal mavi sgrub thabs*,梵文作 *Vijiya-sadhana*,见第80卷;4402和4424号经典藏文和梵文与4071号经典相同,汉文译名作《顶髻胜母成就法》,译者为扎巴坚赞 Grags-pa rgyal-mtshan,分别见第81卷第36-5-1(28a1-7)页和第43-1-6(295b3-297a2)页;第4423号经典藏文作 *vphags ma gtshug tor rnam pat rgyal mavi rgrub thabs*,梵文作 *Arya-ushnisha-vijiya-sadhana*,汉文译名作《圣顶髻胜母成就法》,见第81卷42-4-2(294b2-295b6)页。

[41]关于辽金密教经幢,参看刘淑芬《经幢的形制、性质和来源——经幢研究之二》,《"中央研究院"历史语言研究所集刊》第六十八本第三分(1997年9月),第643—786页。

[42]现今所见画册皆称此二窟菩萨为"三面八臂观音"或"观音曼荼罗",如敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》,文物出版社,1997年,图版153。关于榆林窟第3窟佛顶尊胜像,参看 Rob Linrothe, "Ushnishavijayā and the Tangut Cult of the Stūpa at Yü-lin Cave 3,"台北《故宫学术季刊》第31卷(1996年),第1—28页。

[43]俄罗斯圣彼得堡东方研究所藏,TK-164。此经与《圣观自在大悲心总持功德依经录》卷首出现的波罗风格插图是西夏绘画中见到的最早的卫藏波罗风格雕版印画。

第二节

东千佛洞第2窟图像布局与第5窟八塔变源流



东千佛洞位于安西县城东南约九十公里，距安西县桥子乡东南约三十公里的长山子北侧一条宽约百米的干涸河谷内，石窟开凿在河谷两岸的断崖上。因为东千佛洞第7窟前室南北壁原绘有对称的壁画接引佛各一铺，故又名接引寺，这或是该石窟寺的原名。在安西，习惯上称榆林窟为西千佛洞，接引寺则为东千佛洞，皆因位置相对而得名。

东千佛洞现有洞窟二十三个（包括未编号的残窟十四个），西崖十四个洞窟分上下两层，上层八个下层六个，其中有五个洞窟尚存塑像、壁画，已编号为1、2、3、4、5；东崖九个洞窟分上下两层，上层六个下层三个，其中有四个洞窟尚存塑像、壁画，已编号为6、7、8、9。留有壁画的石窟为第1、2、4、5、7、10窟，留有可辨识壁画的为第2、4、5、7窟。[①]

关于东千佛洞的形制，除了当地文物工作者的描述，[②]目前还没有人做深入的探讨，洞窟的形制当与洞窟的开凿年代有密切的关系。事实是，东千佛洞石窟形制涉及中国石窟形制变化的一个重要时期，该处石窟的主要类型是窟室为长方形，呈变化形态的中心柱，以柱面朝向窟门的前壁将窟室分为前后两室，前室平面多呈正方形，窟顶为覆斗形顶或穹隆顶。后室平面略呈横长方形，以不典型中心柱两侧凿成方形或马蹄形甬道，第2、4、5、7窟都是如此形制，第2窟窟室周边甚至有一条当时凿成而未加修缮的礼佛道，其余几窟也可见这种礼佛道。此种形制显然是龟兹型石窟的样式！我们从石窟的壁画安排也能确定这一点：第2窟后室主壁描绘涅槃变，中心柱前壁有说法图；第4窟双侧甬道顶可见横置红色田相袈裟装立佛，这些图像安排都是典型的龟兹式。我们在肃南文殊山西夏石窟中，也能看到这种石窟形制和壁画布局（彩图3m－2－1　文殊山石窟甬道顶立佛）。然而，这一石窟样式在莫高窟和榆林窟的西夏时期石窟中却没有发现，似乎是自龟兹一线传来后自东千佛洞往河西走廊而去。此外，考古学界认定龟兹型石窟在我国存在的下限是公元8世纪前后[③]，东千佛洞被认为是西夏12世纪后半叶建立的石窟，不可能存在龟兹型样式，或者东千佛洞及河西走廊此类样式的石窟都是沿用早期石窟改建、绘画而成，但是我们下面分析具体石窟时可能发现这种说法不一定确切。本节重点讨论东千佛洞第2窟图像及第5窟八塔变图像源流。

一、第2窟壁画布局与图像辨识

第2窟位于西崖下层，坐西向东，为典型的龟兹型石窟。窟室由西壁分为前后两部分，前室窟顶为覆斗形顶，西壁前有佛台；南、北二壁前也有佛台，窟门北侧有六位男装西夏供养人，南侧当有六位女供养人，隐约可见西夏文供养人题记。[④]

①其中第1窟尚有壁画残迹，该窟位于西崖下层，坐西向东。甬道宽约30厘米，深约50厘米。窟室平面为椭圆形穹隆顶。窟室正壁（西壁）前面有一长方形佛坛，佛坛上清塑佛像一身、弟子二身（残）。窟顶壁画多已毁，残存部分为圆形华盖。四周边绘菱形图案纹饰，其下绘垂幔纹饰。

②洞窟形制大体可分为两大类：一是窟室平面呈长方形，然后由正壁将其分为前后两部分。前部平面多呈正方形，窟顶为覆斗形顶或穹隆顶；后部平面略呈横长方形，是由正壁两侧向里凿成马蹄形通道（甬道），即后部由左、右甬道和后甬道构成。这类洞窟有第2、4、5、7窟。二是窟室平面略呈正方形或椭圆形，窟顶为穹隆顶或平顶或覆斗形顶，这类洞窟情况不一，如第1窟平面呈椭圆形，第3窟曾有前室，第8窟左右有耳室，第6、9窟情况亦有差异。其余14个残龛因未测绘，形制不明。现编第3、5、7、8号窟的窟前原来都有窟檐建筑，但这些木构建筑物已被拆迁，材料已作他用。东千佛洞现存塑像和壁画主要为西夏、元代和清代、民国风格，其中塑像多为清代、民国改妆。参看王惠民《安西东千佛洞内容总录》，《敦煌研究》1994年第1期；胡同庆、宋琪《安西东千佛洞研究编年述评》，《敦煌研究》2006年第5期。

③宿白《中国石窟寺研究》所收"新疆拜城克孜尔石窟部分洞窟的类型年代"，文物出版社，2001年。

④第2窟前甬道宽170—190厘米，深201厘米。窟室平面呈长方形，宽598—660厘米，深932厘米。窟室由西壁分为前后两部分，前部深583厘米，略呈正方形，窟顶为覆斗形顶；西壁前有佛台，长401厘米，宽151厘米，高86厘米；南、北二壁前也有佛台，各长240厘米，宽110厘米，高80厘米。后部南、北甬道各宽119厘米，高300厘米，深349厘米；后甬道宽210厘米，高300厘米，长598厘米。王惠民《安西东千佛洞内容总录》，《敦煌研究》1994年第1期。此处画壁有后代游（转下页）

第2窟前室窟顶藻井绘金刚界曼荼罗：曼荼罗由汉地唐密传承敞口金刚交杵构成，将整个曼荼罗分成交叉四大块，现今可见绿色、红色(消褪)、石绿(应为蓝色)和黄色(?)。中央及主四方组成五方佛，五方佛身色漫漶，其中中央坐佛似为黄色，双手似作智拳印，结跏趺坐，当为大日如来。主佛上方坐佛现仅见白色身色，禅定印，结跏趺坐，从手印可以判定为阿弥陀佛(无量光佛)，原为红色身相，属于西方。主佛下方坐佛已全部褪色为白色，似作触地印，当为阿閦佛(不动佛)，原为蓝色身相，属于东方。主佛左侧坐佛可见绿色身色，以五方佛身色推断当为不空成就佛，作施无畏印，而壁画中此佛左手于趺坐足踵作禅定印，右手当胸外展，手势不明，与典型施无畏印尚有差距，原为绿色身相，属于北方。主佛右侧坐佛身色似为蓝色，左手禅定印，右手当胸外展，似与相对不空成就佛相同，或为宝生佛，手印即为慈悲印，仪轨指为黄色身相，属于南方。

西北、西南、东南与东北次四方安置四波罗装菩萨，风格与莫高窟第465窟、榆林窟第3窟曼荼罗所见此类菩萨风格相仿，或许是除大日如来以外的四方如来所有明妃或所辖菩萨。曼荼罗四边各有四方如来化佛九尊，共三十六尊。其中下方东侧对应不动佛者皆右手触地印，左手禅定印；上方西侧对应阿弥陀佛者皆禅定印；左边南侧对应宝生如来者皆左手禅定印，右手慈悲印；右边北侧对应不空成就如来者皆左手禅定印，右手施无畏印。

东千佛洞第2窟窟顶曼荼罗画法与敦煌莫高窟第465窟窟顶、榆林窟第3窟窟顶曼荼罗画法，属于同一个金刚界密教曼荼罗系统。

曼荼罗边缘借鉴了五代宋时期窟室藻井的绘画方法，更与榆林窟西夏时期的第10窟窟顶九佛曼荼罗边缘的莲花与莲蓬图案几乎完全相同，⑤表明两处石窟壁画的年代大致相仿。第2窟覆斗型窟顶的四披绘有大日如来之外的四方佛及其眷属，所绘如来与窟顶相对应，如与窟顶五方佛宝生如来相对的南披仍绘这尊如来。窟顶四披壁画残损，现只存东壁。西壁和南壁大部及北壁部分壁画，每披壁画绘佛装如来于波罗样式龛内，龛顶似有迦楼罗，两侧龛柱拱上方置金鹅，龛背为釉蓝色，不见狮羊。莲台边缘为连珠纹，下方莲瓣为五色仰覆莲座，这种样式在15世纪以后才广为流行。莲座下方为悬裳束腰须弥座。主尊如来两侧眷属安排四尊菩萨，四尊面貌极具特色的弟子，与文殊山等西夏石窟出现佛弟子纯粹汉人面容有所不同，与榆林窟第29窟等“由”字型西夏面容却有可比之处，带有强烈的所谓“中亚汉人”⑥色彩，这些人物形象的地域特征或许对理解东千佛洞龟兹型石窟样式的由来有所助益。主尊如来两侧菩萨与弟子共十六尊。作为眷属的菩萨，其身相、坐姿与莫高窟第465窟四披所绘此类菩萨可以相比，没有作为菩萨坐骑出现的灵兽，但仍具有突出的特征：五叶中的两叶转化为冠叶间装饰，头冠为典型三叶冠或五叶冠，发髻较高，如同波罗卫藏早期样式，可见由发辫束为发髻的结构，髻顶饰以摩尼宝。菩萨面部绘画方法与卫藏12世纪壁画，如扎塘寺和夏鲁寺早期壁画非常相似，鼻勾勒线平直，嘴小，面颊部饱满，可见原画有浅淡就五官勾勒线晕染的痕迹，垂耳大珰佛相为后期金铜佛造像的范本。菩萨佩饰如项链、臂钏、璎珞、犊鼻短裙(dhoti)等以及手脚掌施红的做法，完全符合卫藏波罗式样。

我们根据莫高窟第465窟壁画四披的壁画，可以复原此处曼荼罗缺损壁画的内容。

第2窟现今尚留存数身雕塑。前室背靠中心柱的西壁前面佛台置三个束腰莲花座，形式如同榆林窟第3窟东壁佛坛上的莲花座，甚至雕塑手法都完全相同，如衣褶处理。这些雕塑都安置在壁画前面，与身后的壁画并不对应，挡住了壁画主体。此外，前室窟顶绘五方金刚界曼荼罗，与此对应下方应设圆坛，若窟室狭小，四壁则无塑像而绘以壁画，典型例证如莫高窟第465窟及榆林窟第3窟。根据以上情形判断，此窟塑像当为清代绘塑。

窟室前部主壁西壁宽639厘米，高500厘米。壁画皆以西夏流行的黑色边框分割，中间二屏壁画内各绘坐佛八身，画面漫漶，皆绿色身光，着宽松汉式佛装，跏趺坐，似皆禅定印。在洞窟正壁绘画双屏十六佛，目前还没有找到相似的例证，属于何种造像体系颇费踌躇。考虑到东千佛洞被称为“接引寺”、坐佛形象为禅定印，以及壁前清塑为阿弥陀佛西方三圣的情形，最为可能

(接上页)人刻写涂画，其中有日本人1911年的刻写，“明治四十四年九月二十七日大日本京都吉川小一郎”。这位“僧人”吉川小一郎(1885—1978)为日本京都西本愿寺僧人，专职摄影，加入大谷光瑞(1876—1948)探险队，1912年伙同另一日本僧人橘瑞超(1890—1968)到敦煌藏经洞。吉川等在莫高窟滞留近八周，对敦煌石窟进行了大量的摄影和调查，在莫高窟第428窟和第444窟刻画署名，并从王道士手中购得藏匿的敦煌文献四百余件。部分已入藏日本龙谷大学和大谷大学等处。敦煌史研究者很少注意东千佛洞日本人的涂画。吉川在此逗留，从中带走何种文物尚待考察。另有题记“大清国道光八年开井引路”，更有献丑者题记“2000年夏香港文汇报高级记者宋寅到此参观考察”。

⑤榆林窟第10窟窟顶图版参看敦煌研究院编《中国石窟・安西榆林窟》，文物出版社，1997年，图版106至113。

⑥这是瑞士学者汉斯(Micheal Henss)称呼扎塘寺壁画供养人时的说法。

的或许是西方净土变之千佛或无量寿经变“十六观”的又一种表现形式。虽然，现今见到的十六观都是绘于无量寿经变的两侧，描绘“观”的具体情景而非绘画佛相，但十六观后三观描绘上中下三品九品往生景象，与东千佛洞作为西夏接引寺的宗旨相符。文殊山石窟中心柱位置绘说法图，前室左壁弥勒下生经变，右壁西方净土变。所以，双屏所绘十六佛极可能是西夏净土宗的信仰。

此窟壁画最引人注意的是十六佛两侧南、北甬道口上方各绘一蟠腹和尚（彩图 3m－2－2 东千佛洞第 2 窟甬道口僧人），现今描述第 2 窟的文章都记此二像为“布袋和尚”。⑦左壁稍漫漶，壁画僧人大头、敞怀、鼓腹、穿汉式红色袈裟，腿短粗不可见，似立姿；右壁同样是一位敞怀、穿汉式袈裟、鼓腹的僧人，似持杖。两铺僧人皆有头光，画面石绿染底，上方有垂枝绿叶，左壁僧人上方可见红色化佛，似指弥勒佛。汉地布袋和尚⑧图像出现在北宋至南宋年间，随着禅宗图像的传播流行开来，⑨但图像被确定为布袋是在北宋末至南宋初，多为坐像。现今看到的确定为西夏元时期的布袋和尚多为坐像，如文殊山石窟前室前壁的坐像布袋。东千佛洞甬道上方僧人更类似“散圣”和“仙人”图，如梁楷《泼墨仙人图》（彩图 3m－2－3 梁楷《泼墨仙人图》）与左壁僧人画法如出一辙，其年代与东千佛洞壁画的年代也应大致相仿。

第 2 窟前室南壁宽 583 厘米，高 500 厘米，绘两铺壁画，南壁第一铺（西侧）触地印托钵释迦成道像或药师佛，南壁第二铺（东侧）绘具有西夏造像学特征的坐相十一面八臂观音。

与西夏现今所见唐卡或卷轴画所绘药师佛造像标志不同，此铺释迦牟尼造像黄色身形，托黑色钵，手掌向下作触地印。主尊背龛置于几何状略写实岩山丛中，其样式介于敦煌 9—10 世纪晚唐密教岩居观音岩龛与 12—13 世纪榆林窟西夏岩龛样式之间，头顶有类似狮面的展翅鸟喙迦楼罗，与对面位置释迦牟尼说法图头顶迦楼罗相同。画面上方左右角有踩云童子。上部左右各为五位比丘弟子共十位，短平头，袒右袈裟；下方左右各五位供养菩萨，游戏坐，高发髻，黑发绺披肩，嵌珠宝三叶或五叶冠，典型卫藏波罗风格。主尊莲花须弥座下绘侍女举盘奉花果。画面下方有线分割，分为七格，画面稍漫漶，右角为马宝，邻近马宝为两位舞立姿侍女，左侧似为红色与蓝色身相大成就者，皆有明妃陪伴。画面左侧被塑像遮挡。

南壁第二铺绘坐相十一面八臂观音（彩图 3m－2－4 东千佛洞第 2 窟南壁坐相十一面观音）。

观音信仰在西夏时期非常盛行，现存的西夏绘画有很多作品都是描绘观音，不过都是遵奉汉地造像传统，多绘由晚唐五代宋而来的水月观音，由此形成了西夏时期风格突出的水月观音造像。然而，作为西夏藏传风格的绘画描绘的观音则完全与之不同，遵奉了波罗卫藏的绘画传统，黑水城出土的典型的十一面坐相观音（彩图 3m－2－5 黑水城出土唐卡坐相十一面观音）⑩，东千佛洞第 2 窟的十一面观音像同样如此，靠近窟门描绘的观音正是 12 世纪前后西部藏区流行的十一面八臂坐相观音。

十一面观音梵语专名为 Ekādaśamukha，藏语作 vphags-pa-spyan-ras-gzigs，即“尊胜观世音”，为观音密教身相之一。十一面观音的起源有多种说法，但结尾大都是观世音下界至地狱，救度受苦受难的众生有情于水深火热之中，导引他们进入阿弥陀佛的西天净土。按照造像仪轨，此种身形的观音可以分为三种主要类型：（1）由三层三面外加后方一面和顶上一面相叠构成十一面；（2）由五面一层、四面一层和一面一层相叠外加头饰前方图像构成十一面；（3）在头冠周围安置十面环绕主面构成十一面（此种结构极为罕见）。其中位于正面的平和静相的三面代表“三种隐匿的宝藏”，左边的忿怒相三面代表“三守护”，右侧的凸出牙齿的静相三面代表“三护法”，头顶最上方一面或头饰前方的图像代表阿弥陀佛。当观音头后安置一笑面时，此面代表业力，整个十一面三层的安排象征三界。十一面观音的头光或身光两侧经常出现五日轮和一如意宝，象征观音的十一种变化身

⑦如张宝玺主编《甘肃石窟艺术·壁画编》篇首论文“甘肃石窟壁画艺术”表三，甘肃人民美术出版社，1997 年。

⑧布袋和尚又称布袋罗汉或大肚弥勒。在历史上确有其人，他是五代时明州（今浙江宁波）奉化人，自称契此，又号长汀子。契此体躯壮硕，终日袒胸露腹，扛着锡杖，背上布袋，化缘乞物，供身物具皆纳袋中，因此得名“布袋”。后梁贞明二年（916），他坐在奉化岳林寺东廊外的磐石上，口念偈语：“弥勒真弥勒，分身千百亿；时时示时人，时人自不识。”念毕安然入寂，而他是弥勒佛化身的说法也就此传开。契此深得禅宗推重，多种语录中征引其偈。布袋和尚言语无常，随意坐卧，貌似懵懂浑噩，实际上却是得道高僧，天之晴雨、人之凶吉无不了然于胸，有大量灵验事迹在江浙地区流传，布袋和尚戏也与目连戏、济公戏等一样脍炙人口。人们“竟图其像而奉祀之”，进而还把弥勒佛塑造成布袋和尚的形象，为弥勒信仰注入了全新的内涵。中国民间经常在布袋和尚周围布置嬉戏玩闹、天真活泼的童子，他和送子观音等一样成为善男信女求子的偶像，具备了世俗化的新功能。

⑨此外，印僧菩提达摩传入中国的禅宗提倡“见性成佛”的快速成佛法，与讲究实践仪轨的藏传佛教一样，在西夏中后期得到了很大的发展，唐代宗密所撰一系列禅宗文献也被译成了西夏文，禅宗僧人在西夏享有较高的地位，如通晓“禅观之学”的黑禅和尚。在岩窟修习禅宗也非常流行，贺兰山众多的西夏寺院里不乏禅宗道场。必须注意的是，西夏流行的禅宗并非北派神秀而是南派慧能的禅宗，慧能语录《六祖坛经》就有西夏文译本，西夏偏僻之地都可见北宋僧道原撰《景德传灯录》。

⑩比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》，图版 X2355。

形。十一面观音呈八臂身相时,据印度造像学原始文献,应为莲花妙舞自在观音(Padmannartteśvara)的八臂身相,但此时身色为红色,具人形,拥妃,坐于八瓣莲花之上,眷属有度母、金刚忿怒佛母(Bhṛikuṭī)等。假如为十八臂身相,就只有四位伴神,其中有马头金刚。⑪

第2窟前室南壁东侧画面主尊为少见的坐相十一面观音,身色为白色,结跏趺坐。其十一面的排列与上述造像仪轨所述三种方式中的第一种相似,但略有不同,在呈金字塔状相叠的三层三面之上有二面相叠,最上面相为红色的阿弥陀佛,其下置有一蓝色三目竖发忿怒面。往下为最上三面,正面为灰褐色,主尊左侧为红色,右侧面当为蓝色,现仅见石绿色;中间三面,正面为赭红色,主尊左侧面为灰褐色忿怒面,右侧面原当为黄色;下方三层主面与身色同,为白色,主尊右侧面当为黄色,现仅见石绿色,主尊左侧面为灰褐色。

主尊生有八臂,两只主臂置于胸前,以双手指尖持如意宝,作合十印。其余三只右手分别持黑色的念珠,结与愿印,持金色法轮(或日轮)。三只左手分别持白莲花、黄色净瓶和弓箭。观音十一面头饰皆为印度波罗样式,依据菩萨装仪轨,主尊佩有泥金耳环、项链、臂钏、手镯和脚镯,系有黄、红、黑和绿色条纹的犊鼻短裙(dhoti)。观音的身相造型风格与传统的波罗样式略有差异,盘状圆满的面孔和壮硕的胸臂,似乎与大英博物馆藏敦煌绢画《莲花手菩萨》以及榆林窟第25窟大日如来造像体现的艺术传承有一定联系。⑫ 观音头光为双边桃状火焰形,背龛为金边嵌珠,龛内现为粉湖蓝色(原为釉蓝),其中底纹不可辨,背龛外为宽边背光,边缘为红、黄、蓝色等上卷涡轮纹火焰。主尊背龛没有发现龛柱、金鹅、狮羊等装饰。仰覆莲叠涩须弥座,座下有对卷莲花纹。

第2窟的框式构图具有12世纪前后卫藏唐卡绘画的基本样式。画面上方安置七格,中央五格为五方佛,两侧为护法神。主尊右侧第一格护法蓝色身相,黄发竖起,三目忿怒相,右手上举持剑,左手当胸似作期克印,右腿屈起,左腿展开,腰间系虎皮围腰,当为不动明王。右第二格佛装,蓝色身相,右手当胸作与愿印,左手禅定印,红色袈裟,红色背光龛,当为宝生如来佛。右第三格蓝色身相,右手作触地印,左手禅定印,红色袈裟,石绿色背光龛,当为不动如来佛。中央金色或白色身相,双手作智拳印,白色背光龛,红色袈裟,为大日如来佛。左三红色身相,双手作禅定印,石绿背光龛,为阿弥陀佛。左二绿色身相,右手外展作施无畏印,左手禅定印,白色背光龛,为不空成就佛。画面左一为黄色束发、蓝黑身色护法,右手似持金刚杵,左手期克印,当为金刚手护法。

此处大日如来作智拳印,与吐蕃乃至后弘初期卫藏菩萨装五方如来中作禅定印的大日如来不同,属于不同的密教体系。因此,受到敦煌等地影响的艾旺寺、姜普寺等地菩萨装五方如来,即可见智拳印。⑬ 唐卡最上方一行绘有五方如来,这种构图方式在黑水城作品里极为常见,反映唐密的曼荼罗系统,敦煌一带西夏石窟窟顶表现的金刚界曼荼罗、黑水城唐卡出现的五方佛样式,都与框式构图上方出现的五方佛呼应。

主尊头顶两侧的两位云中形象为持明或天女。

下方两侧各四位胁侍菩萨,因壁画漫漶甚重,难以判别菩萨身色、持物及标志。四位胁侍菩萨皆典型三叶冠、高发髻,发辫缘两肩展开,着短裙,双脚并向一侧,身躯S状扭转,手臂长过膝盖,手镯、臂钏、耳珰、璎珞等佩饰一如波罗卫藏式样。主尊右侧最上方身色似乎是褐色;第二位身色似乎不为红色,五叶冠;第三位则为蓝色身相,五叶冠,可见右手与愿印,手掌施红清晰。最下方有独立身光者为主胁侍菩萨,右手垂过膝盖,执长茎齐肩青色莲花,左手当胸作与愿印,或为莲花手观音。主尊左侧四位胁侍菩萨与右侧对称,四位胁侍最上方菩萨似乎是红色身相,第二位绿色身相,第三位在塑像后,最下方右手当胸作与愿印,左手垂下持长茎莲花。⑭

⑪Benoytosh Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography: Mainly Based on the Sadhanamālā and Gognate Tantric Texts of Rituals*, Calcutta, 1968, pp. 133－136 以及 Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, Dover, New York, 1988, pp. 67－70.

⑫《莲花手菩萨》断代为9世纪,画面有藏文题记。大英博物馆编号OA1919.1－1.0101。关于这一艺术传承的描述,可以参看Amy Heller, "Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet," in Jane Casey Singer & Philip Denwood ed., *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, London, 1997, pp. 86－103.

⑬姜普寺大日如来图版参看 *Tibet-Klöster Öffnen iher Schatzkammern*, Kulturstiftung Ruhr Essen Villa Hügel, 2006 所附 Amy Heller 文,p. 87。

⑭黑水城所见的十一面八臂观音胁侍所绘四位神灵从持物可辨明为四大天王,唐卡最下方的四位神灵,画面右角红色神灵的金色发髻中生有马头,可以判定为马头金刚;马头金刚左侧为白伞盖佛母,但其所持伞盖为虎皮纹经幢;画面左角为绿度母,右手作慈悲印,左手持盛开的莲花茎并作安慰印(或称思辨印);绿度母右侧为黄色身形的摩利支天。此种安排为藏传佛教造像中多见,其双手作安慰印,持拂子。萨莫秀克认为观音眷属神为什么将此四神联系在一起,原因不明。本节作者认为此种造像传统遵循的是印度造像学的早期传统。印度造像学文献中白色身形的观音为圣观音 Khasarpana,其胁侍神灵就有绿度母、善财(Sudhanakumāra)、金刚忿怒佛母(或称黄度母、颦眉度母)和马头金刚。应该引起我们注意的是,黑水城唐卡的一些构图方式和神灵的安排并不见于同一时期的西藏唐卡,似乎他们遵循着卫藏绘画的早期传统。

此屏壁画完全按照12世纪前后波罗卫藏样式构图，画面两侧各置四方格，方格内所绘菩萨游戏坐，高发髻，三叶冠，佩项链、瓔珞、臂钏等，着波罗式短裙，石绿头光，红色背光，欠身向下朝向莲座前祈告的小人，从内容判断，当为“救八难”的内容。主尊右侧第一格上方红色火焰，为火难；第二格可见蛇，为蛇难；第三格长鼻兽，当为象难；第四格可见四足兽，或为狮难。主尊左侧第一格有水柱，当为水难；第二格漫漶，或为牢狱难；第三格见人形，或为贼难；第四格被清代塑像遮挡看不清，或为非人难。然而，观音救八难多出现在汉传佛教造像中，藏传佛教救八难图像多为绿度母的“救八难度母”，即狮难、象难、火难、蛇难、牢狱难、贼难、水难、非人难。十一面观音立相或被称为“救八难观音”，以十一面八臂观音坐相与“救八难”图像配合较为少见，应是观音在向度母功能转化过程中的过渡形态，黑水城出土卷轴画中就有男相纯粹汉式十一面观音。⑮

北壁与南壁十一面八臂观音位置相对处绘绿度母，其构图方式与十一面八臂观音基本相同。画框顶端一行绘五方佛，两端为圆顶焰发蓝色身相护法各一，或为金刚手和马头明王。两侧各八格竖行，当为度母救八难的场景，两者的对应再次标明12世纪前后观音至度母的转化过程。

第2窟北壁第一铺壁画为红色身相佛像（彩图3m－2－6 东千佛洞第2窟北壁说法图），此铺造像主尊身色似红色或橘红，着袒右袈裟，趺坐，结说法印。或为释迦牟尼说法图，但身色却为红色，与西夏元时期说法图中黄色身相的释迦不同；类似的与之相对的佛像托药钵却作触地印，将呈成道像的释迦牟尼与药师佛相混淆。因为该窟后甬道主壁绘释迦牟尼像，与前室南北两侧“说法图”和“成道图”构成三世佛。南壁托钵释迦具有药师佛的特性，而北壁的释迦像则具有阿弥陀佛的功用。我们推测这是西夏时期独特的三世佛造像体系。

东壁门北与四臂狮面文殊相对的位置是西夏流行、寓意长寿的佛顶尊胜菩萨（彩图3m－2－7 东千佛洞第2窟东壁门北佛顶尊胜）。

佛顶尊胜的梵文名称为Uṣṇīṣavijaya，藏文贴切的译法为gtsug-tor-rnam-par-rgyal-ma，意即“具有顶髻（或称肉髻）的尊胜女”。造像标志为交杵金刚、甘露瓶和化佛。作转法轮印和慈悲印，身色为白色。佛顶尊胜佛母为早期女性神灵之一，藏传佛教虽然崇拜这位女神，但似乎不及西夏那么流行。佛顶尊胜佛母多为趺坐像，三面，右侧一面为黄色，中间为白色，左侧为黑色（有时绘成蓝色），三面皆呈静相，额上有天眼，八臂，两只主臂之右臂置于胸前，手持交杵金刚，其左手作法轮印。第二只右手手心反转置于右膝前，作慈悲印，左手作禅定印并执甘露瓶，或者两只右手作禅定印，上置甘露瓶。第三只右手持双箭，左手持弓，有时持物也有变化，持物有绳套、金刚杵或者结施无畏印。最上方的右手持用莲茎支撑的佛像，左手结施无畏印。佛顶尊胜佛母的头发在冠后束成高发髻，其上有大日如来佛像一尊。如果有胁侍菩萨，佛母的右侧为观音，左侧为金刚手。⑯

第2窟此铺佛顶于塔龛内，侧立于云端内的神灵为手持盛有长生甘露瓶或长寿草（durva）的持明（vidyadharas）。佛母造像具有西夏时期佛顶尊胜特殊的造像特征：最上右手并不是直接托佛，而是执长莲花茎，佛立于菩萨头顶如同化佛。佛顶尊胜主尊两侧各两位游戏坐的菩萨眷属。主尊左下方为并足胁侍菩萨，右手执莲花茎，左手拂子，当为观音；右下方为蓝色身形护法，左手执箭，右手似作期克印，当为金刚手。仰覆莲座下须弥台座上有悉昙体梵文种子字hum。

东壁窟门南端为红色佛母坐像，与北端绿度母相对应。主尊三面四臂，右面蓝色，左面白色，三叠多叶花冠，头光之上有忿怒面。次两臂手持弓箭，似与作明佛母身相类似，但主臂右手上举持剑，左手当胸持青灰封面经书，隐约可见汉字经名《文殊真实名经》，可以断定此像为四臂忿怒相文殊菩萨（彩图3m－2－8 东千佛洞第2窟东壁门南四臂文殊）。文殊背龛上方左右有飞天，左右各有两位游戏坐眷属菩萨。皆高发髻，三叶或五叶冠，非常典型的12世纪卫藏波罗样式。⑰ 仰覆莲座下须弥台座上有悉昙体梵文种子字hum。

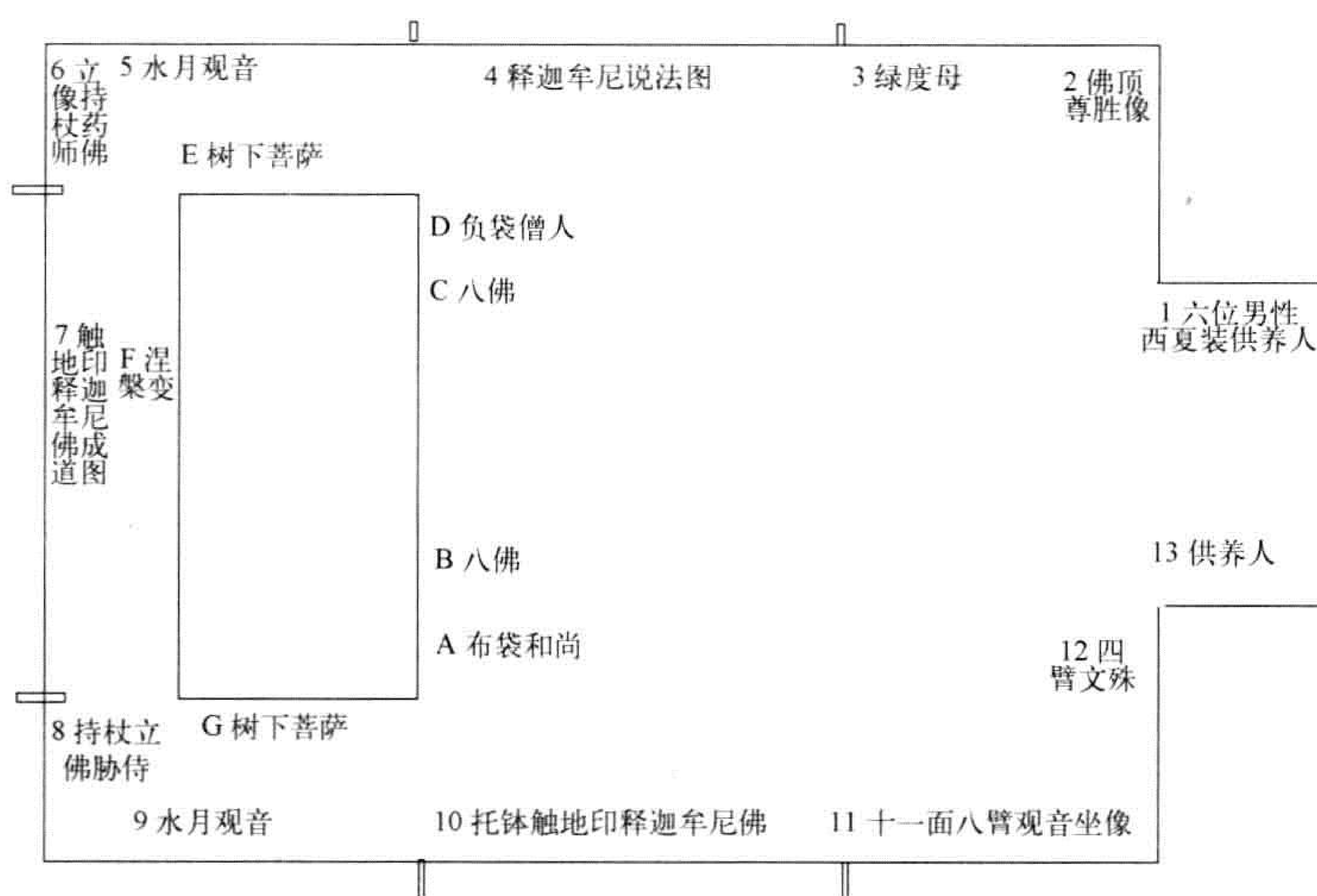
西甬道后壁释迦牟尼像两侧为持杖立相药师佛和炽盛光佛，南北甬道外壁皆绘水月观音。中心柱后西壁绘涅槃变，南北两壁绘极具唐五代以来西域构图特色的树下菩萨。

⑮K. F. Samosyuk, *Buddhist Painting From Khara-Khoto XII－XIV Centuries Between China and Tibet*, P. K. Kozlovs Collection, St. Petersburg: The State Hermitage Publishers, 2006, pl. 114 X2356.

⑯Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, p. 135.

⑰四臂文殊是西夏元时期流行的题材，《碛砂藏》宙一《大般若波罗蜜多经》插图，为释迦牟尼佛为众生说法场面。构图与玄一插图大致相同。画幅也分为左右两栏：左栏三折，释迦牟尼佛结跏趺坐于莲花座上，座前左右分立供养人，其中左侧者为汉装官服。上部为菩提树和天降花雨，左右为闻法弟子、菩萨和护法；右栏一折，为四臂文殊菩萨坐像，后两臂，右手持剑，左手持弓。前两臂，右手持箭，左手持莲花，花上托宝箧。画幅右底刻有“雍庭李氏施财”，左底刻有“孙佑刊”字样。

根据以上分析,我们将榆林窟第2窟平面图绘制如下:



二、第5窟八塔变图像渊源

第5窟位于西崖上层,坐西向东,窟内四壁下方可见西夏文供养人题记,当开凿于西夏时期。[18] 此窟壁画内容当涉及西夏时期瓜州史实、驻军驿站、汉藏密教义理等诸多方面。例如在图像学方面,此窟值得重视的是出现了十六罗汉,其布局也极为特殊。在该窟"前室"穹隆顶安置为曼荼罗,将十六罗汉作为环绕曼荼罗主尊的眷属,四角安置四大天王,此种布局方式在12—13世纪的西夏元绘画中首次见到。然而,因为窟顶残损没有找到达摩多罗和布袋和尚,相信或会出现其中,因为肃南文殊山石窟窟顶西披可见布袋和尚。这些迹象对于我们考察藏传佛教罗汉造像中达摩多罗和布袋和尚的源头深有意味,因为达摩多罗和布袋和尚图像进入藏传佛教造像系统与藏区西部和河西走廊关系非常密切。此外,此窟前室北壁出现的八塔变样式,亦有其独特的演变方式,本节将集中讨论。

现今的八塔变,最早见于敦煌莫高窟第76窟壁画中。该窟为唐窟,宋元重修。该窟东壁门南、门北画《八塔变》两排,下排残毁,上排南起分布为第一塔释迦降生、第三塔初转法轮,门北为第五塔降服六师和第七塔猕猴献蜜(彩图3m-2-9　莫高窟第76窟八塔变)。这种八塔变是宋至西夏时期特有的题材,所以敦煌研究院将此壁画确定为北宋。唐代敦煌流行有以佛陀事迹劝诫世人之变文如《八相变》、《八相押座文》等。[19] 相关释迦八相成道的佛传故事也多有所见,但以八塔为表现形式的"八塔变"则较少见,敦煌壁画出现八塔变则迟至11世纪,原因是此时宋迦湿弥罗人法贤(天息灾)译《佛说八大灵塔名号经》(*gnas chen po brgyad kyi mchod rten la bstod pa / Aṣṭamahāsthānacaityastotra*)与《八大灵塔梵赞》(*gnas chen po brgyad kyi mchod rten la phyag vtshal bavi bstod pa / Aṣṭamahāsthānacaityavandanāstava*),[20]其次是东印度波罗王朝当时流行描绘圣迹的八相图。考虑法贤980年入中土,1000年圆寂,上述经典在10世纪后半叶译出,而经典至图像的出现尚需时日,以八塔或八塔变相表现佛传内容当出现在11世纪上半叶。辽宁朝阳北塔天宫为辽圣宗重熙十二年(1043)重修,出土镏金银塔多密教五方佛与八大菩萨,并有八大

[18] 王惠民《安西东千佛洞内容总录》(《敦煌研究》1994年第1期,第126—129页)描述此窟云:窟室平面呈长方形,宽648—680厘米,深896厘米。窟室由西壁分为前后两部分,前部深579厘米,略呈正方形,窟顶为穹隆顶;西壁前有佛坛(台),南北长416厘米,东西宽255厘米,高32厘米。后部南北甬道各宽116厘米,高230厘米,深317厘米;后甬道宽98厘米,高230厘米,长648厘米。窟室前部窟顶西披残存飞天两身,东披存趺坐菩萨、比丘各一身,南、西、北披残存垂幔纹饰。窟室前部西壁宽416厘米,高253厘米。中间佛龛宽120厘米,高220厘米,深40厘米,龛内两侧残存佛教故事画,佛龛外南北两侧残存佛教故事画。窟室前部南壁宽579厘米,高253厘米。东起绘文殊变、八臂观音、如意轮观音、十王变各一铺。窟室前部北壁宽579厘米,高253厘米。东起绘普贤变、绿度母、八塔变、十王变各一铺。窟室前部东壁宽664厘米(其中窟门宽100厘米,门北、门南各宽282厘米),高253厘米。门北北侧上部绘坐佛六身,北侧中部绘四瓣莲花,上瓣内绘八臂观音,左、右、下瓣内绘四臂观音,莲花中心绘二臂观音;南侧上中部绘一塔,塔内绘趺坐菩萨;门北下方绘金刚三身。门南已毁。窟室后部南甬道顶部绘花卉图案,南壁绘观音两铺,北壁绘曼荼罗一铺。窟室后部北甬道顶部绘花卉图案,北壁西起绘水月观音、四臂观音各一铺,南壁绘曼荼罗一铺。窟室后部后甬道顶部绘花卉图案,西壁北侧残存立佛一身,中、南部残存坐佛等;东壁绘涅槃变一铺。第5窟中首先引人注目的是北壁的八塔变。八塔变宽225厘米,高162厘米,距地面93厘米。此图中间为降魔大塔,两侧为释迦降生、调服大象、猕猴献蜜等六小塔,上部为涅槃,合起来为八塔,描绘了释迦从降生到涅槃的一生事迹,与莫高窟宋代第76窟和榆林窟西夏第3窟中的八塔变颇有相似之处。

[19] 王重民编《敦煌变文集》卷四,人民文学出版社,1957年。

[20]《大正藏》第三十二册,No. 1685《佛说八大灵塔名号经》:"西天译经三藏朝散大夫试光禄卿明教大师臣法贤奉诏译尔时世尊告诸苾刍,我今称扬八大灵塔名号,汝等谛听,当为汝说。何等为八?所谓第一迦毗罗城龙弥你园是佛生处,第二摩伽陀国泥连河边菩提树下佛证道果处,第三迦尸国波罗柰城转大法轮处,第四舍卫国祇陀园现大神通处,第五曲女城从忉利天下降处,第六王舍城声闻分别佛为化度处,第七广严城灵塔思念寿量处,第八拘尸那城娑罗林内大双树间入涅槃处。如是八大灵塔。重说颂曰:净饭王都迦毗城,龙弥你园佛生处;摩伽陀泥连河侧,菩提树下成正觉;迦尸国波罗柰城,转大法轮十二行;舍卫大城祇园内,遍满三界现神通;桑迦尸国曲女城,忉利天宫而降下;王舍大城僧分别,如来善化行慈悲;广严大城灵塔中,如来思念寿量处;拘尸那城大力地,娑罗双树入涅槃。如是八大灵塔,若有婆罗门及善男子善女人等,发大信心修建塔庙承事供养,是人得大利益、获大果报、具大称赞、名闻普遍甚深广大,乃至诸苾刍亦应当学复次诸苾刍。若有净信善男子善女人,能于此八大灵塔,向此生中至诚供养,是人命终速生天界。尔时世尊复告诸苾刍,汝等谛听我今当说,游止国城及于住世,而说颂曰:二十九载处王宫,六年雪山修苦行;五岁王舍城化度,四年在于毗沙林;二年惹里岩安居,二十三载止舍卫;广严城及鹿野苑,摩拘梨与忉利天;尸输那及憍睒弥,宝塔山顶并大野;尾努聚落吠兰帝,净饭王都迦毗城;此等圣境各一年,释迦如来而行住;如是八十年住也,然后牟尼入涅槃。"

关于法贤,参看吕澂《天息灾、法天、施护》,中国佛教协会编《中国佛教》第二卷,知识出版社,1982年,第233—236页。关于八塔的起源,多罗那它《印度佛教史》提到:"阿育王的时期,罗刹兴建了八大处宝塔和金刚座的内部。"(张建木汉译本,第269页)

灵塔曼荼罗，主尊为智拳印释迦牟尼佛，趺坐莲花座，着宝冠，左右两侧列八塔，一左上外为净饭王宫生处塔，二左上内为菩提双树下成佛塔，三右上内为鹿野苑中法轮塔，四右上外为给孤独园名称塔，五左下外曲女城宝阶塔，六左下内耆阇崛山般若塔，七右下内庵罗卫林维摩塔，八右下外娑罗林中圆寂塔。㉑ 中国内地其余地方目前还没有发现早期八塔佛传，卫藏虽然在11世纪前后出现较多表现八塔的擦擦，在9—10世纪的东印度、11世纪的卫藏和阿里等地都遗存了很多的擦擦作品，里面描绘八大(或五大)佛塔的内容占有很大的比例。㉒ 其中主塔多为释迦牟尼降魔塔，西藏叶尔巴寺出土的11世纪的擦擦，就是东印度金刚座降魔印释迦牟尼像在西藏出现的早期范本。㉓ 然而，藏区各地很少看到12世纪以前以绘画形式表现的八塔变，唐卡形式的《八塔变》多在12世纪以后，藏地善逝八塔信仰盛行于后期，或许八塔变样式首先流行于汉地。如此，莫高窟第76窟八塔变的年代当在11世纪上半叶。

然而，敦煌吐蕃风格的绘画集中出现在9世纪前后，其中个别绢画的年代晚至10世纪，晚唐一些密教窟室壁画中偶然能看到吐蕃波罗样式的遗风。可以确定的是，晚唐吐蕃成分是早期样式的遗留。朗达玛灭法、吐蕃的崩溃致使佛教及佛教艺术在吐蕃本土中断一个世纪，后弘期，即11—12世纪前后传入西藏的东印度波罗艺术几乎在同时影响至西夏。假如按照敦煌研究院对第76窟八塔变的年代判定在10或11世纪，那么意味着我们在敦煌11世纪前后的壁画中发现了在后弘期西藏艺术中才看能看到的母题。假如第76窟八塔变依照其与榆林窟、东千佛洞、五个庙等石窟西夏壁画可作类比的人物造像风格断代在12世纪末，那就证明在敦煌莫高窟同样存在西夏时期的波罗卫藏样式，但其画法与上述洞窟壁画大异其趣。更为重要的是，这种佛传八塔图像在藏地早期并不流行，似乎有其特有的传播线路，极可能是经由克什米尔一线传入的。如此，莫高窟第76窟八塔变的年代似乎早于敦煌地区其他石窟同类题材。

第76窟八塔变的波罗风格非常明显(彩图3m-2-10 莫高窟第76窟八塔变局部)，其中最为典型的是：塔龛两侧的狮羊立兽。这种立兽在波罗艺术中出现于9世纪，西藏艺术中现存最早的狮羊例证出现在11世纪后半叶的卫藏，在西藏阿里石窟也偶有发现，是阿底峡(982—1054)入藏前后传入卫藏的波罗艺术中的具有断代意义的母题之一。波罗样式的另一个标志是胁侍立像菩萨，三叶冠、高发髻、璎珞严身，长度及膝的手臂，手心、脚掌施红，超短红色裙裤，双脚并向一侧，躯体婀娜扭转等。

观察第76窟八塔变，演变为写实化的狮羊如同山羊，羊背攀援的小童有如成人，羊下承象，为六拏具的早期样式。例如，第七塔“猕猴献蜜”㉔，塔龛中释迦汉式佛装，右侧胁侍菩萨可见三叶冠，双手合十印，短裙裤，双脚似并向一侧。龛外“菩萨声闻从佛会时”一侧两位菩萨，第一位右手与愿印，左手长过膝，似执莲茎，典型波罗莲花手观音身相。右侧菩萨亦双手合十，身体扭转得波罗神韵，脚亦并向一侧，我们与本书12世纪前后作品比较，可以看出其中明显存在的联系。

第76窟域外波罗样式似乎被当地画家地方化，这种地方化有两种可能：一种是这种样式经过与当地风格的长期融合而形成新样式；一种是当地画家对粉本进行改绘，如同外国人画的中国画，中国人长着外国面孔。由于狮羊及典型的波罗菩萨出现在11世纪前后的卫藏，第76窟八塔变的卫藏波罗成分见于11世纪初，与藏区经由上路弘法，随同阿底峡进入卫藏的样式同时出现，甚至更早，它是通过什么途径进入敦煌的？可能的解释是后弘期上下路往藏地传法的过程中，藏区西部和安多两路本身也存在艺术风格的互相交流，此期卫藏波罗样式进入敦煌当由安多进入，我们在武威西夏时期的杂木寺石雕中可以见到狮羊母题。

由于八塔变传播于藏地的时间较晚，敦煌“八塔变”塔之样式与11世纪前后卫藏印度支提塔样式大不相同，其间糅合了汉地密檐砖塔和辽金流行的莲花帐顶的因素。这种样式在此后的西夏八塔变为主的塔龛样式中得以继承，形成独立的风格体系，

㉑朝阳北塔考古勘察队《辽宁朝阳北塔天宫清理简报》，《文物》1992年第7期，第21—22页。

㉒M. P. Chiraprati, *Votive Tablets in Thailand, Origin, Style, and Uses*, p. 46, pl. 19; Giuseppe Tucci, “Stupa art, architectonics and symbolism” (*Indo-Tibetica* I), translated into English by Uma Marina Vesci, New Delhi, 1988, Tav. XXXVII; XXXVIII.

㉓Toni Huber, “Some 11th-Century Indian Buddhist Clay Tablets (tsha-tsha) from Central Tibet”, *Tibetan Studies: Proceedings of the 5th Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, Narita, 1989, pp. 493-496. 叶尔巴寺位于拉萨以东二十五公里处，自吐蕃时期就是一处著名的修习道场。该寺藏有吐蕃时期遗存的铜钟，钟上的文字与擦擦上的文字互为印证。西藏现在看到的早期擦擦主要集中在以下三个地点：托林寺(1030)、夏鲁寺(1040)和叶尔巴寺(1020)，阿底峡(在藏时间1024—1054)拜访过上述寺院，并在叶尔巴寺驻锡七年。擦擦的传入与这位大师有很大关系。

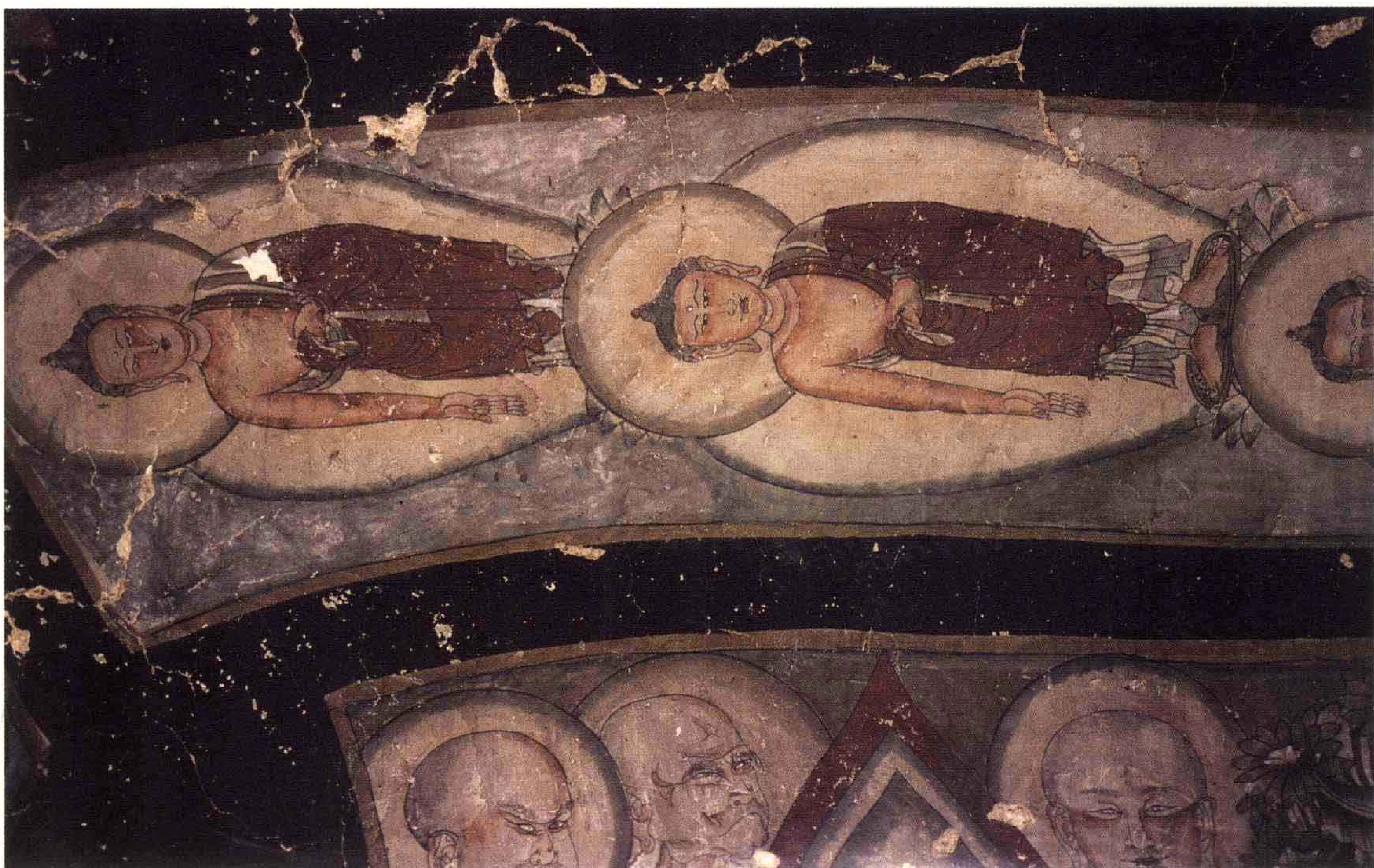
㉔见《贤愚经》卷一二“师质子摩头罗世质品第四十七”。



图版



第三章（中） 第二节



彩图3m-2-1 文殊山石窟甬道顶立佛



彩图3m-2-2 东千佛洞第2窟甬道口僧人



彩图3m-2-3 梁楷《泼墨仙人图》





彩图3m-2-4 东千佛洞第2窟南壁坐相十一面观音



3m-2-5 黑水城出土唐卡坐相十一面观音（比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》，第129页，图版12）



3m-2-6 东千佛洞第2窟北壁说法图



彩图3m-2-7 东千佛洞第2窟东壁门北佛顶尊胜



彩图3m-2-8 东千佛洞第2窟东壁门南四臂



彩图3m−2−9 莫高窟第76窟八塔变



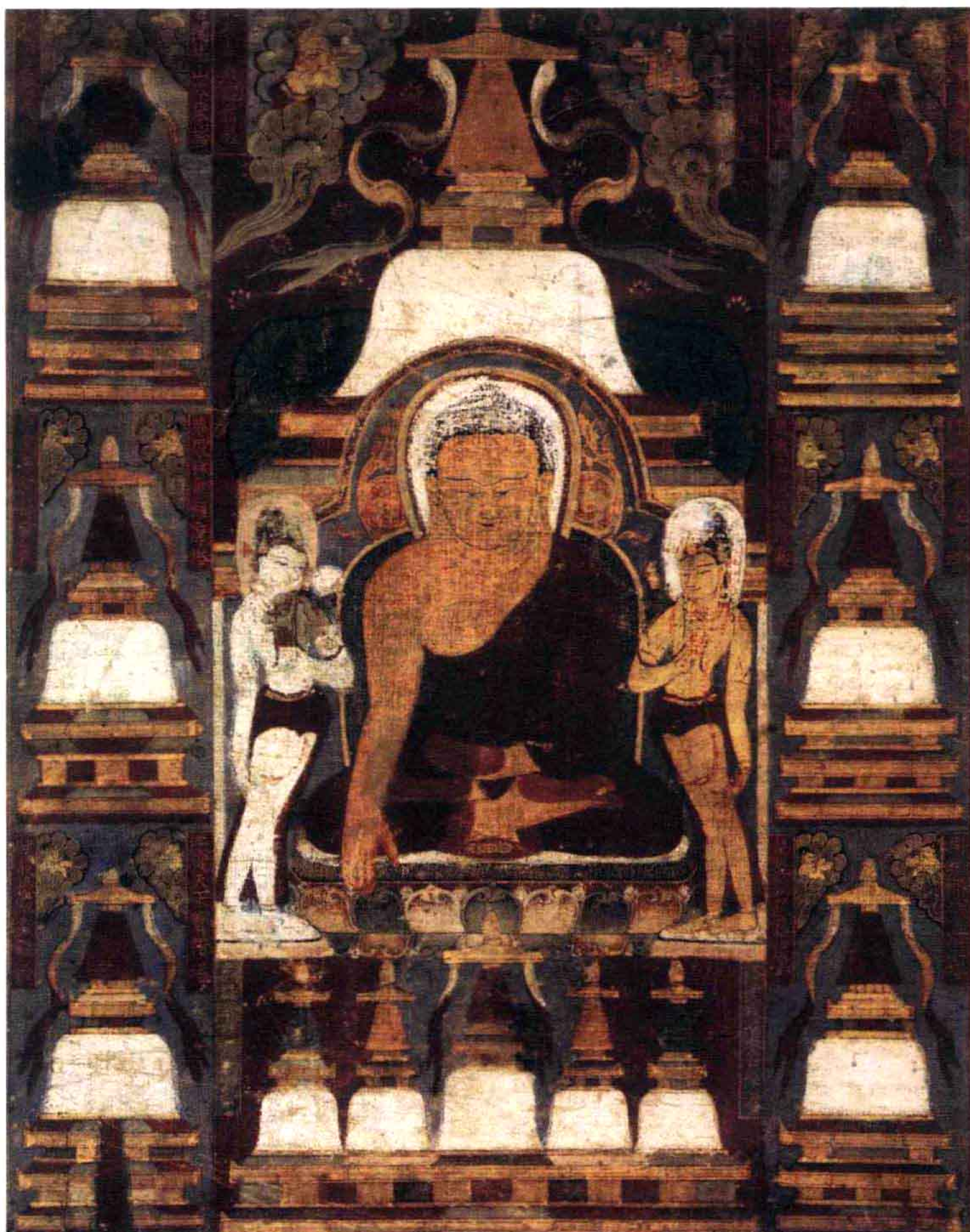


彩图3m-2-10 莫高窟第76窟八塔变局部





彩图3m-2-11 东千佛洞第5窟八塔变



彩图3m-2-12 黑水城出土八塔变唐卡



图版



第三章（中） 第三节

彩图3m-3-1 榆林窟外景



彩图3m-3-2 榆林窟第29窟窟顶（《中国石窟·安西榆林窟》，第241页图版）





彩图3m–3–3 西壁智海国师



彩图3m–3–4 榆林窟第29窟金刚手



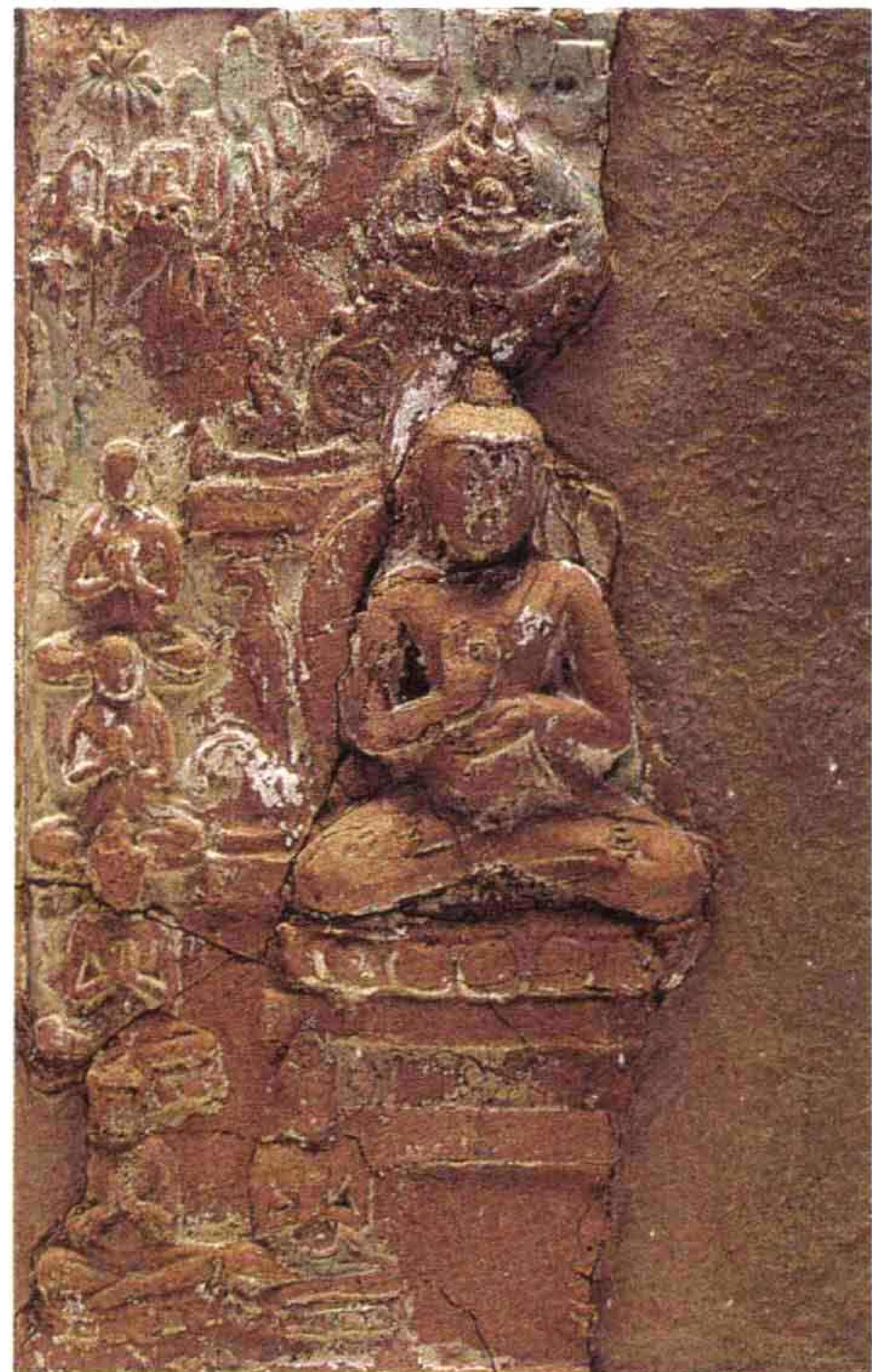
彩图3m–3–5 榆林窟第3窟东壁



彩图3m–3–6 榆林窟第3窟窟顶



彩图3m–3–7 榆林窟第3窟南壁东侧佛顶尊胜曼荼罗



彩图3m–3–8 莫高窟第462窟释迦牟尼说法图影塑



彩图3m–3–9 莫高窟北区第77窟佛龛



图版

第三章（中） 第四节



彩图3m-4-1 陕西省博物馆藏柏山寺石雕伏虎罗汉



彩图3m-4-3 传石恪《二祖调心图》



彩图3m-4-2 故宫博物院藏传卢楞伽《六尊者像》



彩图3m-4-4 莫高窟第95窟中心柱北口虎头（敦煌研究院编《敦煌石窟艺术·莫高窟四六四、三、九五、一四九窟》，江苏美术出版社，1997年，图版126、145）











彩图3m–4–5 国外博物馆藏行脚僧图像四幅

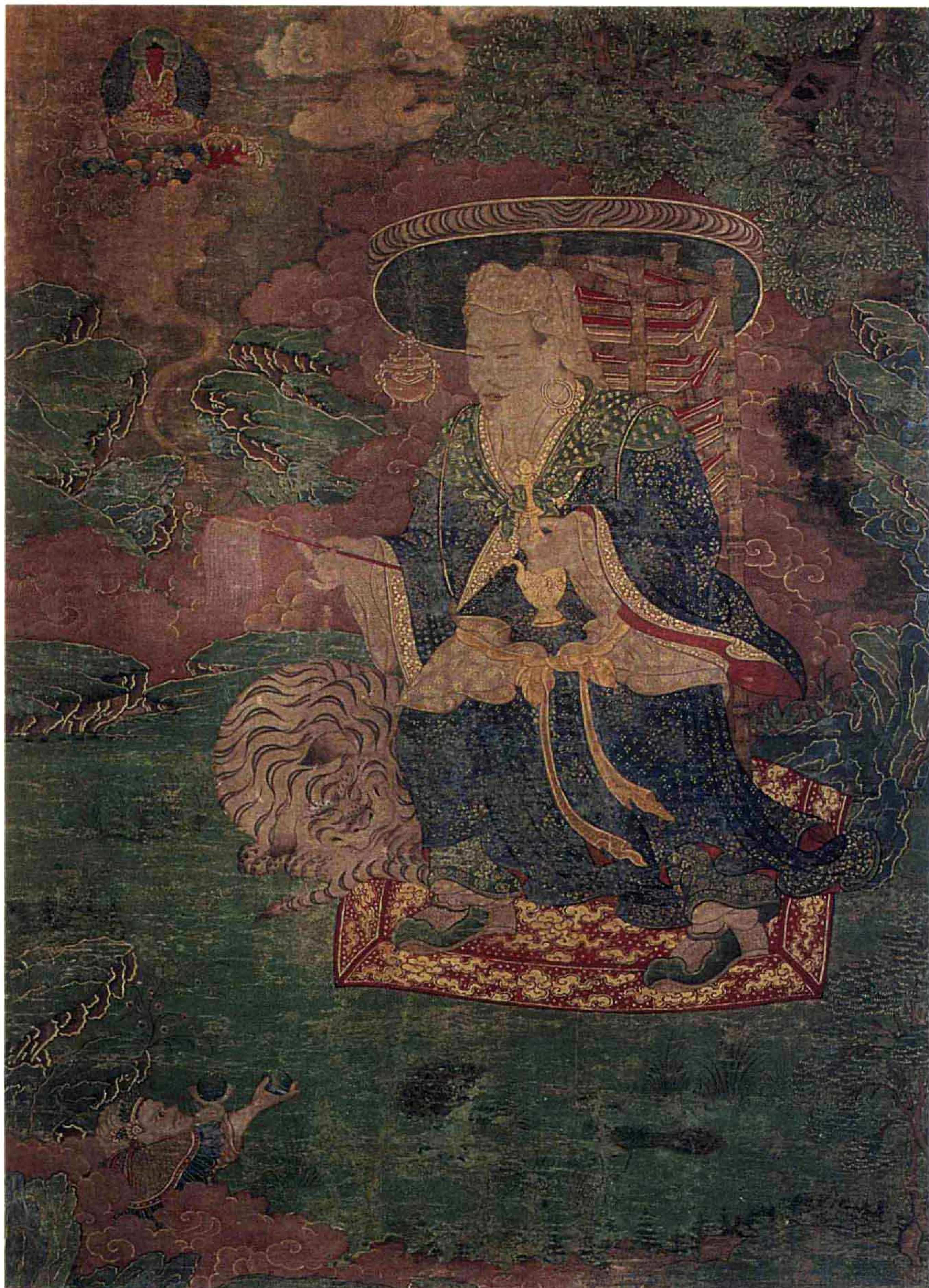


彩图3m-4-6 古格托林寺红殿壁画达摩多罗



彩图3m-4-7 达摩多罗唐卡（Marylin M. Rhie and Robert A. F. Thurman eds, *World of Transformation: Tibetan Art of Wisdom and Compassion*, published in 1999 by Tibet House, NY, pl.15, p1.63.）





彩图3m-4-8 达摩多罗唐卡（Marylin M. Rhie and Robert A. F. Thurman eds, *Wisdom and Compassion: the Sacred Art of Tibet*, Published in 1991 by Harry N Abrams, Inc, NY, pl.17, pl.15.）



彩图3m-4-9 阿尔寨石窟第33窟达摩多罗壁画





彩图3m－4－10 明代缂丝唐卡达摩多罗像（西藏文物管理委员会编《西藏唐卡》，文物出版社，1985年，图版46）



彩图3m－4－11 姚文瀚绘《罗汉图》

如东千佛洞第5窟八塔变㉕、五个庙石窟第1窟中心柱正壁、榆林窟第3窟主壁、宁夏贺兰县宏佛塔出土《塔龛千佛图》等。㉖看来,当地艺术家对这种域外样式并不熟悉,除了塔龛的改变外,龛顶两侧的流苏被改画成敦煌流行的飘幡,塔顶两侧持明画成飞天,佛、菩萨皆汉装。从整个画面分析,当地艺术家在描绘新的八塔变题材时,采用了一些波罗图像元素。

除了莫高窟第76窟,12世纪前后八塔变在西夏广为流行,与第76窟最为接近的就是东千佛洞第5窟八塔变(彩图3m－2－11　东千佛洞第5窟八塔变)。该窟取方格式构图,画面多漫漶。中央大塔为释迦降魔塔,塔可见砖石结构,遵奉第76窟样式,但塔顶敦煌样式飘幡已消失,两侧胁侍菩萨有西夏常见的须弥座。上方为涅槃变,但没有绘成塔状,两侧为六小塔,共同构成八大塔。

榆林窟第3窟主壁正中绘八塔变,可见西夏后期八塔变的位置,塔之构图与东千佛洞第5窟基本相同,中央降魔大塔为象征卢舍那法身的宋、辽、金样式莲花帐顶,顶上同样是涅槃变。此窟藏汉密杂陈的布局说明西夏人对藏密汉密的态度,同时表明西夏八塔变源流。

西夏文汉文刻本《大方广佛华严经入不思议解脱境界普贤行愿品》卷末题记有云:"(太后)散施八塔成道像净除业障功德共七万七千二百七十六帧。"此经为罗皇后为悼念仁宗(1140—1193)去世三周年而施,当为1196年。散施的"八塔成道像"疑为雕版刻印单幅图像,从七万七千多帧的庞大数量可以看出此类造像的盛行。㉗

西夏八塔变发展至后期出现藏式噶当塔,典型例证是黑水城出土的《金刚座触地印释迦牟尼佛与佛塔》(彩图3m－2－12　黑水城出土八塔变唐卡)㉘是一幅构图奇特的唐卡作品。该画面用色极具图案色彩和浓重的矿物质色调,几乎可以确定为几种单色,如描绘人物衣饰和填充背景的棕红色、表现佛塔和菩萨身色与头光的白色、描绘主尊与菩萨身色及佛塔基座的黄色、描绘背龛和树木的些许绿色以及平涂佛塔背景的釉蓝色,唐卡所绘佛塔两侧有西夏文和汉文的榜题。这种构图样式鲜见于现存的传统西藏唐卡,但其风格确实为典型的波罗式样,或许是11世纪前后波罗流行的八相图,或者是西夏人将八塔变引入唐卡绘画。

在此幅唐卡中,释迦牟尼佛黄色身形,结跏趺坐于莲花座上,左手结禅定印,右手作触地印。在其前方置有一金刚杵,这是藏传佛教造像触地印释迦牟尼佛的特征之一。佛陀的脖颈和手臂较短,五官较为集中,被安置于支提佛塔之内,佛塔两侧绘有三叶形的菩提树,表明释迦牟尼在菩提树下证悟的场景;左侧汉文榜题是"菩提树下成道塔",说明此大塔象征佛陀事迹中最重要的菩提证悟。头光为白色,两侧绘有中原汉地出土的凤鸟图案,这一图案见于黑水城出土《四美图》的上方,其旋上的尾羽形成头光的边缘装饰。佛陀背龛仍为石绿底色并绘有卷草纹装饰。主尊右侧为白色的观音或莲花手菩萨,右手持白莲花,左手手印不可辨;佛陀右侧是黄色的弥勒菩萨,右手持上有净瓶的莲花,左手作安慰印。在释迦牟尼莲花座的下方,是安置在同一基座上的五佛塔,中间一座大塔,左右各两座小塔,左侧汉文题记是"降服外道名□塔",表明五塔所记事迹为释迦牟尼佛以大神变不可思议地降伏外道徒。唐卡两侧各为三座佛塔,根据画面榜题,右边三塔为"耆门崛山大乘塔"、"庵罗林会维摩塔"和"佛从天下宝阶塔";左边三塔为"尘园法轮初转塔"、"释迦如来生处塔"和"拘尸那城涅槃塔"。八塔名称和顺序与朝阳辽塔基本相同,可见其图像来源。

贺兰县宏佛塔也出土了带有八大佛塔的绢质唐卡,画面大部分毁损,仅残存佛塔,每座塔的两侧也留有汉文和西夏文对照的榜题,画面的用色、形制与黑水城这幅作品完全相同,可见两者是同时期创作的作品,断代在12世纪末。㉙

㉕张宝玺主编《甘肃石窟艺术·壁画编》,甘肃人民美术出版社,1997年,第71页图版。

㉖中国国家博物馆、宁夏回族自治区文化厅编《大夏寻踪》,中国社会科学出版社,2004年,第180—181页图版。

㉗此卷编号为TK－98,参看孟列夫《黑城出土汉文遗书叙录》,第28页附图。其中还提到"度僧西番、番汉三千员;散斋僧三万五百九十员;放神幡一百七十一口……"

㉘艾尔米塔什博物馆给这幅唐卡的编号是X2326,画布为棉制,尺幅49.2×39.5厘米。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料:西藏风格造像》;比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国:10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》,图版6及其解说。

㉙宁夏回族自治区文物管理委员会雷润泽、于存海、何继英编著《西夏佛塔》,文物出版社,1995年,第93页,图版47。

第三节

榆林窟藏密壁画



西夏的密教分别遵循了汉藏两种传统。一种是继承了由善无畏、金刚智和不空金刚等上师所传，流行于敦煌一带的唐代密教传统①，西夏时期的唐密遗存主要保留在敦煌莫高窟将近二十二个洞窟之内②，而且从西夏初期到后期，密教遗迹有逐渐减少的趋势，描绘的题材与唐代密教表现的题材大体相同，例如不空羂索观音、千手千眼观音、如意轮观音、地藏、普贤变、文殊变、天王、交杵金刚和五方佛等等。这些图像的描绘与西夏初期西夏人改建、重绘莫高窟前代洞窟的过程相一致，并非是他们自己的创造，只有水月观音造像在西夏获得了长足的进展。所以，至西夏中期，莫高窟的唐密遗迹已经逐渐消褪。③

西夏密教遵奉的另一种密教传统是藏传密教传统，西夏与藏传佛教的联系并非始于西夏建国以后，在党项时期它与吐蕃就有很多方面的联系。因此，吐蕃统治敦煌时期的早期藏传风格的作品对榆林窟等地的西夏藏密绘画亦有一定的影响，例如，完全西藏风格的莫高窟第465窟以及藏汉风格结合的榆林窟第25窟壁画。西夏密教在榆林窟发展起来，与吐蕃时期榆林窟第25窟的存在不无关系。④虽然如此，榆林窟藏密洞窟壁画的中兴与藏传佛教后弘期佛教支派及其绘画传入西夏有直接的关系。因此，榆林窟藏密壁画与黑水城等西夏作品在绘画风格上存在诸多相似之处。

西夏有藏传密教特征的壁画主要集中在安西榆林窟、东千佛洞和西千佛洞，宁夏贺兰山山嘴沟壁画附近山口寺院残壁也有一些西夏藏密壁画⑤，其风格与榆林窟藏密风格的绘画如出一辙。由于这些壁画位于西夏京畿之地，创作年代应该早于榆林窟壁画。本节主要分析黑水城唐卡与以上洞窟所出藏密壁画之间的风格异同，借以讨论黑水城作品的创作年代和榆林窟等西夏藏密壁画形成的风格传承。

榆林窟（彩图3m－3－1　榆林窟外景）亦称万佛峡，位于今安西县西南七十五公里处冲刷成的峡谷中。榆林窟现存洞窟四十二个，河东岸三十一窟，西岸十一窟，窟前存有西夏时期的佛塔。由于缺乏可以断代的碑铭文献，榆林窟最初的创建年代已无法考证，一般认为榆林窟开凿于初唐，盛于吐蕃时期，终于元代。⑥根据现存的壁画，榆林窟有唐代四窟、五代八窟、宋代十三窟、回鹘一窟、西夏四窟以及元代三窟。其中绘有藏密内容的是西夏时期的第3窟、第29窟，元代的第4窟。

第29窟位于榆林窟东崖北端上层一群小禅窟的最里边幽暗之处，是西夏时期创建的中型洞窟，形制与敦煌莫高窟第45窟相仿，窟室各处有烟熏的痕迹。窟顶为覆斗形，顶正中绘莲花座，莲座外围有八瓣莲瓣，每瓣各书一字头向外的梵文字母，莲心画面已残，窟顶接近窟壁处绘制千佛两行（彩图3m－3－2　榆林窟第29窟窟顶）。据说此窟顶为元代补绘。⑦

第29窟主壁为北壁，壁中绘释迦牟尼说法图，东西两侧各绘一铺水月观音。⑧

①参看周一良著，钱文忠译《唐代密宗》，第3—80页。

②关于敦煌莫高窟早期的密教遗迹，参看宿白《敦煌莫高窟密教遗迹札记》，《文物》1989年第10期。

③参看宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》所附图表统计，《藏传佛教寺院考古》，第235页。

④榆林窟第25窟前室后壁甬道口有光化三年（900）墨书汉文题记，斯坦因、华尔纳等人据此断定第25窟创建于9—10世纪之间。光化三年距唐亡只有七年，但壁画风格仍然保留了盛唐风格，从窟中主室北壁弥勒经变的西侧，有古藏文墨书题记一方，字体是明显的吐蕃风格。大日如来与八大菩萨曼荼罗完全波罗样式的头饰和造型特征使我们对吐蕃佛教前弘期传入敦煌深信不疑。

⑤参看本书第二章第二节有关佛顶尊胜图像的分析。

⑥段文杰《榆林窟的壁画艺术》，《中国石窟·安西榆林窟》，第161—176页。

⑦《中国石窟·安西榆林窟》第241页图版119解说。很多研究者看到西夏时期藏密壁画的内容与西夏汉传壁画风格冲突时，往往用元代补绘来解释，实际上补绘的内容很少，西夏风格就是汉藏风格的融合变化。

⑧第29窟具体的方位图各家说法都有差异，宿白先生记窟门开于西壁，刘玉权先生记窟门于西壁，然而，敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》一书记窟门开于南壁。后一书出版于1997年，我们暂从后一书说法。

窟门开于南壁(前壁),窟门东侧描绘西夏男性僧俗供养人行列,以国师为首,从国师图像的安排可以看出国师在西夏的崇高地位。前室东壁供养人分为上下两列,上列前首以栏格辟出一方壁面画国师像,国师坐于方形法座上,一手拈花,一手作手印(?),内穿褐色大襟僧衣,外罩红色袈裟;人物描绘七分面,线描勾勒而后施以晕染,所戴冠帽是西夏国师常见的冠帽,其样式取自西藏早期宁玛派僧人所戴的通人冠。身后有一小童为国师高举华盖。法座前方置有供品桌,下方有十名听法的僧人,莲花碑形榜题上方有墨书西夏文题记,译为"真义国师西壁智海"(彩图 3m－3－3　西壁智海国师)。"西壁"是西夏党项人的大姓,所以可以确认这位僧人不是吐蕃或其他外族僧人,而是西夏人自己的国师。

南壁东侧上列,紧接国师像后面的是三身男供养人,均头戴云镂冠,穿圆领窄袖袍,腰间有护胯、束带,着乌皮靴,属武官服饰。第一身男像西夏文榜题译为"□□□沙州监军摄受赵麻玉一心皈依"。下列供养人大多漫漶不清,服饰与上列大致相同,其中第二身榜题译为"施主长子大瓜州监军司通判纳命赵祖玉一心供养"。由供养人的排列关系和残存的榜题来看,上列的第二、第三身像为沙州监军首领赵麻玉之子,而跟随在第二身后面的儿童像,形体甚小,榜题记为"孙没力玉一心供养",当系赵麻玉之孙,此童免冠,头顶秃发,反映西夏人的秃发习俗。值得注意的是,这幅儿童像是后来画好之后贴上去的。所以,这些任西夏官职的赵麻玉等人请画中的西夏国师西壁智海主持开凿了第29窟,但赵麻玉、赵祖玉的详尽生平资料却付之阙如,否则可以准确判断第29窟的建窟年代。⑨

南壁西侧与东侧对应,绘制女供养人,同样分为上下两列,构图形式也完全一样。上列之前也有僧人一铺,由于烟熏黑严重而漫漶不清,但留有僧人榜题"出家禅定……那征平一心供养"。假如此题记就是这位"僧人"的身份,那么"那征平"肯定不是僧人像而是西夏供养人像,很可能是第29窟的主供养人。因为在西夏绘画中,画面下方人物的安排有两种方式:一种是整个画面没有出现俗人供养人,画面下方左右角皆绘僧人供养人像,例如黑水城的一幅丝质上乐金刚唐卡左右角的僧人;更为常见的一种出现在有俗人供养人的画面中,画面的一侧(多为右侧)为僧人上师像,另一侧为供养人像,例如黑水城作明佛母像。上列女供养人起头的"那征平"有"一心供养",说明他本人并不是僧人,具体身份有待考证。下列女供养人起首者亦为一僧人,外披袈裟,内穿左衽绿色锦袍,西夏文榜题云"出家和尚庵梵亦一心皈依,行愿者翟万月成一心随愿"。僧人似为比丘尼。后随女供养人共六身,皆戴西夏花钗冠,着右衽窄袖碎花衫,内套裙,下着圆口钩状鞋,形象丰腴健硕而挺拔,都是窟门右侧男供养人的亲眷。⑩

东壁北侧所绘为药师经变,虽然完全继承了汉唐绘画的风格,但与唐宋时期药师经变大异其趣,尤其是药师佛两侧的日光菩萨和月光菩萨身躯伟岸、姿态优雅、面相雍容饱满,但缺乏唐宋作品的气度。与之对应的是西壁北侧的阿弥陀经变,这是汉地风格的西夏绘画着意表现的题材。

东壁中间描绘文殊变是一铺独具特色的变相。画面背景矗立如壁的岩山极具造像学意义。文殊菩萨右侧一着冠侧面像,浓眉、鹰鼻、厚唇,穿世俗官服,其造像应吸收了西夏官吏的形象。西壁中间为普贤变,画面色彩和构图与对称的文殊变大体相同,背景为岩山,普贤菩萨乘六牙白象至道场示现。

榆林窟第29窟被称为所谓早期藏密窟的重要依据是该窟东壁南侧和西壁南侧的两幅藏传佛教护法神像。东壁南侧者为金刚手(彩图 3m－3－4　榆林窟第29窟金刚手),西壁南侧者为不动明王。

与敦煌莫高窟第465窟相似,第29窟中央也建有方形坛基五层圆坛。最上层置坐佛于莲座之上,其下第四层为胁侍菩萨,第二、三层像佚,最下层为护法像,本节作者目前没有看到此坛的图版发表。

第29窟壁画内容如下表所示:

东　壁	1壁南:金刚手;2壁中:文殊变;3壁北:药师经变
西　壁	1壁南:不动明王;2壁中:普贤变;3壁北:阿弥陀经变
南壁(主壁)	1壁东:水月观音;2壁中:释迦牟尼说法图;3壁西:水月观音
北壁(窟门)	1壁西:主供养人(?)与女供养人;2壁中:窟门;3壁东:国师与男供养人

⑨《中国石窟·安西榆林窟》,第241页图版解说。
⑩相关图版及解说参看《中国石窟·安西榆林窟》第29窟图版。

榆林窟第3窟(彩图3m-3-5 榆林窟第3窟东壁)是汉藏密教结合,但藏密色彩更加浓郁的西夏窟。⑪ 窟形较为奇特,为平圆顶穹隆状窟顶的大型方窟。窟顶所绘曼荼罗四角有金刚杵端头,观者可以将此曼荼罗设想为巨大的交杵金刚,故为金刚界曼荼罗,曼荼罗中央绘五方如来,中央大日如来智拳印(彩图3m-3-6 榆林窟第3窟窟顶)。

第3窟主壁为东壁,壁中绘八塔降魔变,这是西夏最为流行,也是最为重要的题材之一。降魔变两侧绘佛本生,上方绘涅槃变。东壁北侧为十一面千手观音,南侧为五十一面千手观音。南壁东侧为佛顶尊胜曼荼罗(彩图3m-3-7 榆林窟第3窟南壁东侧佛顶尊胜曼荼罗)⑫,中央为观无量寿经变,南壁西侧为胎藏界曼荼罗。北壁东侧为上乐金刚如意轮曼荼罗,北壁中央为天请问经变,北壁西侧为金刚界曼荼罗。⑬ 西壁门北为文殊变,西壁门南为普贤变。南壁西侧与北壁西侧相对应,分别描绘藏传风格的胎藏界曼荼罗和金刚界曼荼罗。南壁壁中和对应的北壁壁中描绘观无量寿经变和天请问经变。南壁壁东和北壁壁东分别描绘藏传风格的佛顶尊胜和上乐金刚曼荼罗。窟门所在的西壁南侧为普贤变,北侧为文殊变,窟门上方绘维摩变。窟室中央立有圆坛。此类圆坛在西夏时期的藏密洞窟中都有出现,如第29窟与莫高窟第465窟。⑭

综观该窟藏传绘画的分布,连同窟顶曼荼罗共有五座曼荼罗,中央圆坛对应窟顶曼荼罗共为中心坛,南北壁四铺曼荼罗为四方坛,主尊为金刚座触地印释迦牟尼佛。虽然壁画有一半图像遵从西夏汉地风格描绘,但整个窟室是按照藏传绘画的造像风格描绘的。

榆林窟第3窟壁画平面示意图如下(图1 榆林窟第3窟平面示意图)。

榆林窟第4窟又是一座藏传密教窟,但该窟为元代所建。壁画风格与西夏藏传绘画已相去甚远。榆林窟第10窟原建于西夏,如甬道北壁东侧大日如来像,当为西夏时期的作品。此外,榆林窟第20窟与第21窟相连接部分,即第21窟前室窟门左侧壁在原汉传绘画底色上以褐色画框,画降魔印释迦牟尼佛一铺,两侧有狮羊瑞兽,背龛卷草纹,仰覆莲座,为典型的西夏风格。⑮

榆林窟第27窟位于第26窟进门左侧耳洞,是整个榆林窟典型的藏传佛教石窟。耳洞深约3米,窟顶主尊藏传佛教上师像,头戴黑帽,有连鬓胡须,披袈裟,右手当胸结说法印,左手外展似作与愿印。从造像特征看,似乎是黑帽系上师噶玛拔希。主尊上师右侧绘菩萨、布袋和尚和四臂观音,左侧绘四臂观音、女供养人和三俗供养人。窟顶绘空行母和梵文种子字曼荼罗。

西千佛洞⑯带有藏传绘画风格的洞窟是元代所建的第20窟。该窟位于南湖店与西千佛洞主体洞窟之间,与两者都有相

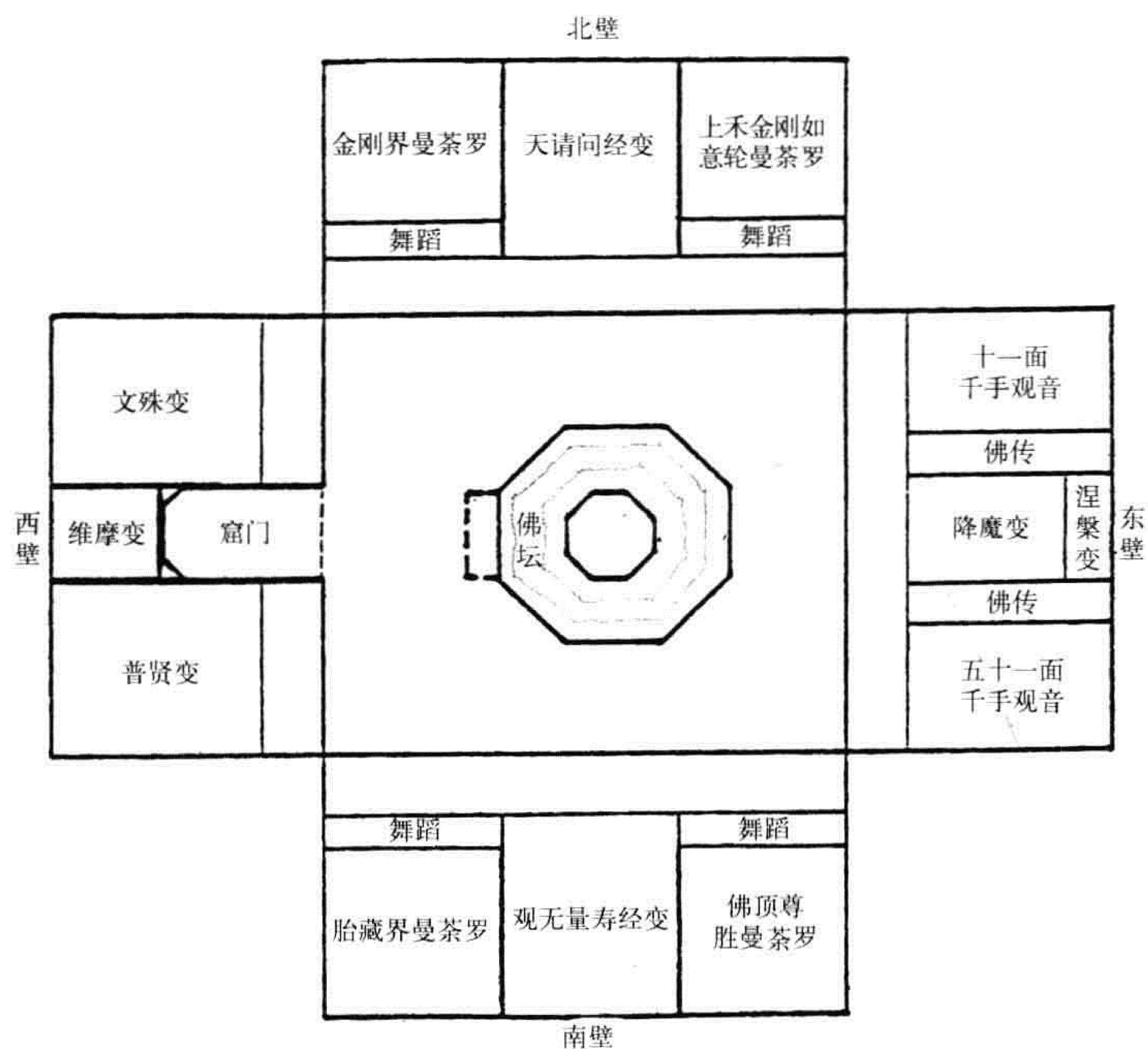


图1
榆林窟第3窟平面示意图

⑪第3窟窟门南侧壁上方有元供养人及题记,"维大元至正二十五年(1365)五月十五日嘉议大夫沙州路总管水牙达鲁花赤","至正五年(1345)四月初日烧香□□□□宁路僧人智者□此记事"。以前曾根据这些元人题记将榆林窟壁画断代在元代,据本节作者于石窟内近距离观察,这些题记都是元代蒙古人在原有壁画的壁面上涂抹泥皮,然后在上面绘制蒙古装供养人。这些元代蒙古供养人在莫高窟和榆林窟五代至宋时的壁画表面也作同样的处理,与壁画本身的年代无关。

⑫《安西榆林窟》认为是十一面观音。

⑬胎藏界是梵文Garbhadhātu的意译。密教认为宇宙万物皆大日如来的显现,表现其"理性"(本有的觉悟,即真如佛性)方面,称胎藏界。称它隐藏在烦恼之中不显,故喻为"胎藏";或者说它具足一切功德,如母胎孕育子体,故称胎藏,皆就其为觉悟的本源而言。有理(佛性)、因(觉悟之基因)、本觉(本性清净、为成佛依据)三个主要意义。《大日经》把胎藏界以曼荼罗图表示,称为胎藏界曼荼罗。与金刚界并称"真言两部"或"金胎两部"。金刚界是梵文Vajradhātu的意译,表现大日如来"智德"的方面称"金刚界"。以"金刚"喻此智"无有法能破坏之者"(《大日经疏》卷一二),以能摧破一切烦恼,故名。

⑭此处资料皆根据本节作者考察笔记。

⑮根据本节作者2007年考察笔记。

⑯关于西千佛洞及其壁画的介绍,敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》第177—187页刊有张学荣、何静珍的专文《西千佛洞概说》。敦煌的西千佛洞和安西的东千佛洞、水峡口石窟,以及肃北的五个庙石窟都有藏密内容绘画出现,实际上都与西夏传藏密的弘扬有关。

当的距离,同莫高窟第465窟远离礼佛窟的情形相仿。该窟的主壁和两侧壁,绘五身佛像。两侧壁的前部各画一坐一立的藏式菩萨,坐式菩萨身后背龛为波罗样式。

一、榆林窟等藏密壁画与其他西夏绘画的风格比较

在进行黑水城西夏藏传绘画与榆林窟等西夏藏密壁画之间的比较研究时,我们首先应该考虑如下问题:

第一,确定两地作品大致的年代。榆林窟第29窟的断代是根据榆林窟第19窟后甬道北壁题记,题记全文为"乾祐二十四年□□□日画师甘州住户高崇德小名那征到此画秘密堂记之"。题记所在的第19窟为五代所建窟,所绘内容不属密教,而第29窟藏于众禅窟最深处,有可能被称作秘密堂。宿白先生最早推断题记中的秘密堂就是指第29窟,绘制年代是1193年。1996年刘玉权先生发表了有关第29窟窟主及其营建年代的论文,根据窟内的供养人题记和第25窟的西夏文发愿文,确认此窟是建于1193年。⑰ 从风格判断,这些壁画绘于西夏晚期是没有疑问的。典型的断代细节出现在第29窟金刚手和不动明王下方僧人供养像背光后面的岩山图案,这种绘为立体基座的岩山在西藏绘画中出现在13世纪尼泊尔纽瓦尔艺术进入西藏以后,西夏时期出现此类母题使我们有必要对这种观点重新审视。

第二,任何一种艺术中域外风格的形成与发展,都经历了最初保留引进的原始风格,引进的外来风格与本土风格的并存,最后形成一种新的本土风格流派的过程。假如我们观察榆林窟等地的西夏石窟壁画,观者几乎毫无例外地得到这么一种印象:这些壁画虽然描绘了某些藏传佛教的内容,甚至描写了藏传绘画相同的题材或者相同的形象,但给我们的感觉,它们仍然是地道的西夏作品而没有藏传作品的意蕴。这种对藏传作品的改变体现在绘画的构图安排、人物形象的塑造、色彩的应用、背景的处理、线条的笔触等各个方面。这与黑水城藏传绘画迥然不同,黑水城的藏传唐卡虽然可以确认它的西夏特质,但仍然保留着早期卫藏唐卡的重要特征,观者更容易将其确认为西藏早期唐卡而不是西夏绘画。所以本书将这些绘画仍然称之为"唐卡"而不是西夏卷轴画。榆林窟藏密洞窟壁画的存在说明,到12世纪末,西夏人已经完全将藏传绘画与本土风格有机地融合在一起并创造了一种新的样式,本节作者称之为"西夏藏传风格"。榆林窟西夏藏传风格绘画的存在同样表明,黑水城唐卡的某些作品属于西夏藏传绘画发展的早期阶段,因为它们保留了原型艺术的特征,这些特征不单纯是指造像格式,而是包括作品给观者的总体感受。

下面我们从作品的构图,佛、菩萨、国师、供养人等人物形象的特征,绘画色彩的应用、笔墨勾勒技法,宫殿样式、花鸟走兽背景景物的描绘等各个方面,比较黑水城绘画与榆林窟等地壁画之间的异同,特别关注一些护法明王图像的演变。

从构图样式分析,黑水城唐卡遵循了11—12世纪卫藏唐卡的构图方式,长方形方格式构图,主尊较大,二维空间描绘。这种构图除了在榆林窟第3窟的曼荼罗图像安排中看到些微影响外,在榆林窟、东千佛洞的其他西夏洞窟壁画中都毫无踪影。疑被称为"秘密堂"的第29窟虽然出现了藏式护法神,但实际上不像是一个按照曼荼罗构图的藏传密教窟,窟顶出现的曼荼罗和窟中圆坛据说都是元时补建⑱,因为窟内的壁画风格与窟顶曼荼罗风格迥异。最明显的证据是该窟主壁绘释迦牟尼说法图,这在密教曼荼罗中是极为罕见的。藏式护法神安置在靠近窟门一侧,作为单幅的神灵出现而不是作为曼荼罗来表现,所以第29窟不能称为严格意义上的密教窟。榆林窟第3窟的情形有所不同,该窟壁画的构图完全以藏密曼荼罗进行安排,窟顶的大日如来曼荼罗对应窟内圆坛,南北壁四角安置藏式曼荼罗共同构成五方曼荼罗。主壁为西夏佛教艺术中最为流行的金刚座降魔印释迦牟尼佛成道图八塔变,画面构图与黑水城唐卡中的同类作品有明显的继承关系。除了窟门所在的南壁之外,整个第3窟壁画汉藏风格是交替应用的。四铺藏式曼荼罗的中间绘制了中原风格的天请问经变和观无量寿经变,藏式风格的降魔变构图中安排了汉地风格的人物;两侧汉地风格的佛顶尊胜佛母和观音图像下方出现了藏式风格的明王。

将第29窟出现的五幅藏式曼荼罗的造像样式与黑水城出现的曼荼罗样式,如上乐金刚曼荼罗和佛顶尊胜佛母曼荼罗加以比较,发现两地曼荼罗的类型并不相同。榆林窟曼荼罗在外

⑰刘玉权《榆林窟第29窟窟主及其营造年代考论》,《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,第130—138页。然而,这种说法仍然有很多疑点。第29窟完全的藏式作品只是窟顶曼荼罗和东西壁南侧的两尊明王像,其余完全是汉式作品。反而没有第3窟的藏密色彩浓郁,所以秘密堂也有可能指第3窟。

⑱《中国石窟·安西榆林窟》,第241页:"(榆林窟)创建于西夏,元代曾在窟内加砌五层圆形中心佛坛,并补画窟顶。"

圈对应中央方坛四角的位置皆有金刚杵的端头，整个曼荼罗被观想为巨大的交杵金刚，曼荼罗四门的两侧各有象征八大中洲的岛屿，这些画法在同时期的藏传绘画中都没有看到。可以作为12世纪西夏绘画中曼荼罗的原型作品，是11—12世纪的曼荼罗画。然而这一时期的西藏曼荼罗作品中，卫藏只有一幅唐卡，其余都见于藏区西部的壁画，如阿里东嘎石窟的曼荼罗壁画和拉达克地区藏传寺院的曼荼罗画，但是这些作品的风格与黑水城或榆林窟的西夏曼荼罗风格迥然不同。这些壁画曼荼罗具有更为强烈的东印度影响，在构图上常以众多小曼荼罗套于大曼荼罗之内构成曼荼罗，曼荼罗中央神灵的安排如同九宫格，没有出现黑水城具有双身像的上乐金刚曼荼罗。除了西夏绘画中的曼荼罗之外，藏传绘画中12—13世纪初的圆坛式构图曼荼罗极为罕见，圆坛式曼荼罗在卫藏绘画中大量出现是在14世纪初期的萨迦派绘画。所以，榆林窟的曼荼罗样式究竟遵奉何种流派，在没有新的作品问世以前，我们还不能确定。其次，除了藏式风格的作品之外，榆林窟中原风格的作品与黑水城汉地风格作品的风格有继承关系，典型作品如榆林窟第29窟西壁北侧的“阿弥陀经变”与黑水城两幅阿弥陀佛净土唐卡，其中莲池童子的描绘手法可见其中的承继关系。[19] 第29窟东壁北侧“药师经变”中药师佛的火焰状背光样式，同样见于夏鲁寺护法神殿早期壁画。[20]

从人物形象的塑造来看，黑水城造像中特点突出的“黑水城佛陀”样式在榆林窟等西夏壁画中也有所表现，但不甚明显。例如榆林窟第3窟曼荼罗中出现的五方如来和窟顶描绘的千佛像，风格十分类似于贺兰县宏佛塔绢质千佛图中的造型，与黑水城的佛像比较，身体比例已有所变化：颈项仍然较短，但五官已经展开，双臂、腰肢变长。[21] 最能说明黑水城唐卡与榆林窟等地作品之间紧密联系的图像是菩萨像。从这些藏传菩萨像的样式，我们可以大致印证作品创作的年代。例如榆林窟第3窟胎藏界曼荼罗中的四方菩萨普贤、文殊、观音和弥勒像，佛顶尊胜佛母曼荼罗中的佛顶尊胜像和下方供养菩萨，都是典型的东印度波罗风格的样式。其中佛顶尊胜像是西夏藏传绘画着意表现的题材，而供养菩萨的单层三菱花藏传波罗头冠属于早期样式。事实上，瓜沙一带的西夏壁画中的有些作品也完全继承了西夏都城流行的卫藏风格。我们在东千佛洞第2窟看到这样一幅持莲胁侍菩萨和“菩提树观音菩萨”，前一铺壁画与黑水城所见的数幅作品的胁侍菩萨图像完全相同：戴单层镶嵌珠宝的五菱花头冠，后置黑色高发髻，身体呈三道弯式扭曲，双足并向主尊一侧；手臂较长，手掌宽大，身体满饰瓔珞，与黑水城金刚座释迦牟尼佛右侧的胁侍菩萨[22]如出一辙。后一铺壁画虽然是波罗样式的人物造型，但作品的构图却完全是中原意趣。从这两件作品来看，东千佛洞的西夏藏传壁画要比榆林窟的作品更加贴近卫藏绘画，事实也确实如此。我们在榆林窟第29窟和第3窟的莲座及边饰中没有见到卫藏绘画中典型的五色对卷莲叶，但在东千佛洞第2窟画面的分割框却有黑水城唐卡画面边框使用的五色莲瓣框线。在取得更多的东千佛洞壁画的图版资料后，有望对此窟进行深入的研究。

榆林窟壁画，尤其是榆林窟第29窟的壁画重要的史料价值之一，是画面中出现了带有西夏文题记确认的国师造像。国师图像的出现使我们有可能对黑水城唐卡画面下方的上师像的身份进行确认，国师头冠的样式也有助于我们了解西夏佛教遵从的藏传佛教的流派。关于西夏国师制度的问题，现在发现的西夏汉文文献都没有看到有关国师舆服制度的记载，国师的装束究竟如何，人们并不十分清楚。榆林窟第29窟的国师造像为了解国师服饰，提供了具有明确年代的实例。

我们在讨论西夏藏传绘画中出现的僧人图像时强调了此类图像的写实特征，这种写实风格正是在西夏前期国师制度形成之际，作为宗教艺术的西夏绘画为了表现宗教领袖人物应运而生的，随着西夏僧侣登记制度的完善，此类肖像艺术于西夏后期得以成熟。西夏最初的国师都是来自印度、克什米尔，主要是来自吐蕃的僧人。这些僧人把他们的服饰，尤其是冠帽的样式带到西夏，以至于后世西夏自己的国师仍然沿用这种冠帽样式。现在，研究西夏佛教的学者虽然承认西夏人在党项羌时期就与吐蕃有密切的联系，但还是将藏传佛教与西夏发生联系的时间定在噶玛噶举派僧人使藏之后的1189年，似乎噶玛噶举派主宰了整个西夏的佛教，然而事实却并非如此。虽然黑水城的《药师佛唐卡》出现了戴黑帽的噶玛噶举僧人，但西夏国师的僧帽却不

⑲参看《中国石窟·安西榆林窟》，图版128。

⑳Robert Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, London, 1990, pl. 51 and 64.

㉑比较《中国石窟·安西榆林窟》图版153、154榆林窟第3窟曼荼罗如来像和第173窟顶千佛局部与《西夏佛塔》图版184及本书相关章节所列黑水城佛像图版。

㉒李永良主编《河陇文化》，图版275。

是噶玛噶举派的样式，这种帽子是早期宁玛派僧人的“莲花冠”，其样式见于敦煌莫高窟第465窟东壁门上供养僧人像。

榆林窟这位西壁照海国师所着山形冠帽，多次出现在黑水城唐卡中。例如《作明佛母唐卡》、《上乐金刚残片》和《大黑天神唐卡》，尤以后一幅作品最为相似，甚至两位国师的服饰和场景也基本相同，这些僧人无疑都是西夏人担任的国师。黑水城唐卡的国师坐在方垫上，榆林窟上师的方垫绘成方桌须弥座；两位国师的前方都立有供品桌，并着短袖右衽坎肩。榆林窟西夏国师像的装束在黑水城唐卡中的《上师像》中可以找到完全对应：榆林窟西壁国师穿黄色短袖右衽坎肩，黑水城上师所露内衣亦为右衽，因其右臂位于红色肩披之内，我们不能确认是否短袖，但由以上两幅作品为证，它与榆林窟样式是相同的；榆林窟国师黄色坎肩之外着红棕色袈裟，黑水城上师黄色坎肩之外亦着红棕色袈裟，但这位上师的红色肩披，在榆林窟国师服饰中没有出现。至此可以确认，黑水城那幅不能辨明身份的上师是西夏国师无疑，而不是西藏僧人！假如他戴有头冠，则必定是西壁国师所戴的头冠样式。

与黑水城上师像细密的写实风格类似，榆林窟国师像的肖像写实风格得到了进一步的发展，这与榆林窟第29窟供养人的高超的写实技巧是统一的。[23] 例如，人物的五官处理与卫藏绘画格式化的僧人上师像截然不同，没有狭而细长、眼睑中央凹下的佛相，耳朵的夸张也有限度。人物的眉眼似皆从写生而来，人物丰肥凸起的腮部是第29窟包括供养人在内的壁画造型特征之一，这种特征在黑水城出土的汉地卷轴画中表现得亦非常明显。[24]

榆林窟的女供养人造像与黑水城汉地卷轴画《观音菩萨像》下方出现的女供养人造像风格完全一致，但榆林窟女供养人的下颌和腮部较为凸出。

除了年代不确定的窟顶之外，榆林窟第29窟被称为“藏密窟”的主要依据是东西两壁靠近窟门一侧的明王和护法神像。东壁南侧护法黄发直竖，以莲花冠饰约束；生有三目，口中衔蛇头，左手执蛇尾，右手持金刚杵，右腿弓起踩踏一三首蛇身上；各种项饰、环钏、璎珞、花蔓严身，裸体，腰间系虎皮裙。从其持物判断，应为金刚手。西夏人称这种金刚手为“青衣金刚手”或“吉祥金刚手”，黑水城出土的西夏汉文文献中有专门修习这一神灵的仪轨文。[25] 然而，这种金刚手像与12世纪前后的金刚手造像有较大的差异：藏传绘画金刚手右手持金刚杵，左手屈于胸前作期克印；榆林窟的这一金刚手以口手执蛇，左手向外伸出。本节作者没有在藏传绘画中找到完全相同的造像样式，或许这种图像与整个第29窟西夏化的藏式传统有关。因为汉地佛教称金刚手菩萨为“金刚”，是金刚持的忿怒相身形或不空成就佛的化身，属于四大明王之一。格伦沃德(Grünwedel)将金刚手等同为印度的雨神天帝释或因陀罗(Śakra 或 Indra)，就像在犍陀罗雕塑中表现的那样。玄奘提到与释迦牟尼在一起的金刚手，说他在优填王处降伏了大蛇。另有一种说法认为，诸龙前往释迦牟尼座前听法之时，金刚手负责看管诸龙以免他们受到其天敌迦楼罗的攻击。由于诸龙被认为是云雨雷电之主，因而保护诸龙的金刚手被认为是雨神，在北传佛教中往往在祈雨时供奉金刚手。[26] 榆林窟的金刚手脚踩三头大蛇，口啖蛇，手执蛇；其头冠的饰钗不是波罗风格，也不是藏传不动明王的交颈蛇头，而是见于敦煌唐五代以来的菩萨明王头饰。本节作者确认，绘为藏传风格的金刚手，其图像渊源实际上并非得自11—12世纪卫藏地区的藏传图像，而是出自敦煌唐吐蕃以来的明王图像，例如吐蕃统治时期的大英博物馆藏敦煌绢画《千手千眼观音曼荼罗》下方明王像。[27] 同样，我们在榆林窟第3窟《五十一面观音变》下方看到有与此风格近似的观音部众、密迹金刚和火头金刚，[28]这种火头金刚就出现在大英博物馆绢画和四川大足宝顶山摩崖造像《刘本尊行化图》中[29]。所以，榆林窟金刚手为吐蕃时期带有中原风格的金刚手样式不难理解。实际上，衔龙金刚手的样式也在元一代传入西藏，例如德国私人收藏的一幅大轮金刚手

---

[23] 据刘玉权先生分析，在榆林窟第29窟营造完工之际，“窟主们亲临现场，一则来督察验收这座家窟的完成情况，准备参加其‘开光’庆典；二则既来到现场也就为画师们绘制其供养画像提供写生模特儿；三则顺便对整个榆林窟做一些巡礼”(《榆林窟第29窟窟主及其营造年代考论》，《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，第137页)。

[24] 参看《丝路上消失的王国》，图版43、49、50—51。

[25] 参看《俄藏黑水城文献》第5卷，第296—297页：“修青衣金刚手法事”；另有“吉祥金刚手烧坛仪”，第293—296页。

[26] Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, Dover, New York, 1988, pp. 50-53. Grünwedel, *Buddhistische Kunst* (English translation), p. 90.

[27] 图版见于 R. Whitefield & A. Farrer, *Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route*, London, 1990, pl. 4。

[28] 《中国石窟·安西榆林窟》，图版145。

[29] 参看刘长久等编《大足石刻研究》，四川社会科学院出版社，1985年，附图5。事实上，大足宝顶山所见密教遗迹与榆林窟密教遗迹之间的关系同样反映了中原地区早期杂密演变为唐密并与藏密交叉的情形。

(Mahācakra Vajrapaṇi),这是金刚手的一种特殊身相,蓝色身形,三面六臂,中间两手执蛇并以口啖蛇(图 2 大轮金刚手),说明这幅图像与榆林窟第 29 窟金刚手有共同的图像渊源,以至于介绍这幅唐卡的亨斯博士强调:"这幅作品的造像主题、构图和风格非常之罕见,在整个 13 世纪和 14 世纪没有任何可以与之比较的作品。"[30]这幅唐卡是元代(14 世纪初)在内地刺绣的作品,亨斯认为其原件出自西藏萨迦派寺院,与阿尼哥之纽瓦尔流派传入有关。[31] 本节作者以为,这幅唐卡的内容和形式都与汉地艺术有密切的关系,在藏传佛教的造像学中又没有发现类似的图像,所以这幅大轮金刚手有可能是依据汉地粉本加以改造而绘制的,或许它与阿尼哥携入的尼泊尔地方遗留的印度早期样式有关。由此例证我们发现,榆林窟出现的密教遗迹是探索藏密与敦煌石窟所存唐密衔接的极为难得的形象资料。[32]



图 2
大轮金刚手

与金刚手相对应的西壁南侧的一铺护法,头发向上竖起,饰钗与金刚手完全相同;右手持剑,左手持绳索。本节作者依此持物可以确认其为不动明王。除了虎皮围腰之外,榆林窟的这身不动明王与藏传绘画的不动明王略有差异,但仍然可以确认为藏传绘画的样式。

榆林窟两铺明王像的下方各绘有两位供养僧人像。背龛后面的岩壁恰好就是明王莲座的基座,榆林窟出现这种立体岩山图案表明窟内明王造像的藏传性质。奇怪的是,第 29 窟的岩山样式在第 3 窟没有看到,但在元代创建的第 4 窟随处可见。

从绘画技法及色彩风格来看,榆林窟的藏传绘画与其他汉地风格的西夏绘画一样,仍然采用了西夏传统的技法和用色习惯,而没有顾及卫藏绘画传统的用笔方法与色彩喜好。描绘人物时,更加侧重用线造型,以线勾勒形体,而不是卫藏绘画用线界定形体轮廓然后平涂色彩并以色彩销蚀线条感。例如第 29 窟金刚手的面部特性描绘,忿怒的双目、皱起的鼻头、怒张的鼻孔都是用线条勾勒的。第 3 窟的火头金刚,为了强调人物的力度,作品仍然沿用了源自敦煌绘画的处理手法——晕染法来表现金刚的肌肉。整个榆林窟藏密洞窟的壁画,没有黑水城唐卡体现的卫藏绘画的色彩暖色主调,浓重的石绿色弥漫于壁画画面,其粉质颜料的特征使之浮现于画面视觉前方而使整个绘画趋于冷调,从而失掉了卫藏绘画内在的活力和生机。所以,榆林窟等地的藏传绘画,即使完全模仿了卫藏作品的造像样式,如东千佛洞第 2 窟的胁侍菩萨,但仍然缺乏生命力。或许这也是整个西夏绘画致命的弱点所在,虽然继承了唐五代绘画的风格,但丧失了其中的意蕴,正如谢稚柳先生所说:"自来论绘事,未有及西夏者。……其画派远宗唐法,不入宋初人一笔,妙能自创,俨然成一家。画颇整饬,但气宇偏小,少情味耳。"[33]黑水城唐卡与榆林窟壁画在这一方面截然不同,虽然它们也完全是西夏藏传绘画,同样也使用西夏绘画中喜用的石绿色,但其主要作品却保留了卫藏此期绘画厚重而不失明丽的色彩基调,这些地域色彩反而增强了作品的生气。最典型的例证就是黑水城那幅著名的

㉚Michael Henss, "The Woven Image: Tibeto-Chinese Textile Thangkas of the Yuan and Early Ming Dynasties," *Orientations* 1997 no. 12, p. 28, fig. 4. 此幅唐卡上方图像从左至右分别为阎摩敌和阎摩;主尊脚下所踩为印度神灵梵天和帝释。唐卡上方绣有七个藏文字母 vOm-Vaj-ra-pa-ni-hum。作品于 1967 年购自印度。

㉛同上注。

㉜宿白先生指出:"15 世纪以前的藏传密迹,西藏地区保存甚少,现知保存较多且具系统的地点是莫高、榆林两窟。两窟藏传密迹又直接与所存唐密遗迹相衔接,因而又是探索唐密、藏密关系的极为难得的形象资料。"参看《中国石窟寺研究》前言。

㉝谢稚柳《敦煌艺术叙录》,古典文学出版社,1957 年。

《上乐金刚如意轮曼荼罗》,主尊头光出人意料地使用了石绿色,明豁的色彩对比而使得主尊双身像头部成为视觉中心而异常醒目。第 29 窟明王像等也用石绿色头光,但被窟内文殊变、药师经变等大面积的石绿冷色调掩盖了。

榆林窟的藏密艺术风格在当地得到了继承,榆林窟第 4 窟在很多细节上与榆林窟第 3 窟相似,如第 3 窟南壁东侧观音曼荼罗主尊波罗样式背龛与第 4 窟南壁东侧白度母背龛之细节,两窟出现的曼荼罗样式颇多相似之处。第 4 窟有些护法图像还直接采自第 29 窟的明王图像,如第 4 窟南壁中间的观音曼荼罗,主尊观音右侧胁侍菩萨之金刚手,就完全是第 29 窟东壁南侧的金刚手而不是藏传金刚手菩萨。[34] 这些细节的相似说明,至少从第 29 窟建立的 1193 年到入元以后,榆林窟的元代藏密作品遵奉的是西夏藏传绘画流派,而不是在元代重新开始的所谓莫高窟第 465 窟的噶玛噶举派。顺便说一句,杨雄先生认为榆林窟第 4 窟壁画"在艺术上表现出的则为汉地画风,很可能是藏密僧人指导汉地画家完成的"[35],而实际情况却并非如此,榆林窟第 4 窟是有画家题记的窟室,恰恰就是在刊布的图版中,藏文题记明明白白地写着画家的名字"丹岱巴",藏文作 den-teg-pa-bris,bris 者,绘画也。[36] 从名字看,这位画家不是汉人,可能是蒙古人。

榆林窟值得讨论的另一个问题是第 3 窟东壁南侧《五十一面观音图》所谓的"劳动场面"(图 3　榆林窟第 3 窟"劳动场面"),因为这些图像是相关的仪轨文献没有记载的,或许是画工艺术家自己的创造。[37] 然而,笔者考虑这些图像或许是印度大成就者的一种变体风格,因为其中描绘的人物事迹,与藏传绘画流行的大成就者造像都有关系。例如,种田者似为米提那巴 mi-dhi-na-pa;[38]酿酒者为蒂拉巴 ti-lha-pa;踏碓者为"踏碓师",亦称"舂米师",藏文作 nidha-pa,尼达巴或译"囊迦巴";锻铁者似指甘婆梨波 ka-ba-ri-pa;"商旅者"为左吉巴 dzo-ki-pa;"舟舫"意指阿囊高里 a-nang-go-li。[39] 我们将一份藏文刻本中的上述图像与这些"劳动场面"加以对比(图 4　藏传佛教大成就者)[40]:通过比较,我们可以确认榆林窟第 3 窟《五十一面观音图》中显得颇为突兀的这些劳动场面的出现,与藏传绘画中大成就者造像的流行有直接关系,但将若干大成就者像置于观音图像之内,在西藏绘画中极为罕见,这种安排所体现的意蕴实际上是将西夏汉藏两种不同的密教传统糅合在一起,这才是西夏人真正的创造!这些图像我们在敦煌第 465 窟中可以找到相似的场面。第 3 窟大成就者造像的完全中原化,与整个榆林窟处理藏式题材的做法相互吻合。

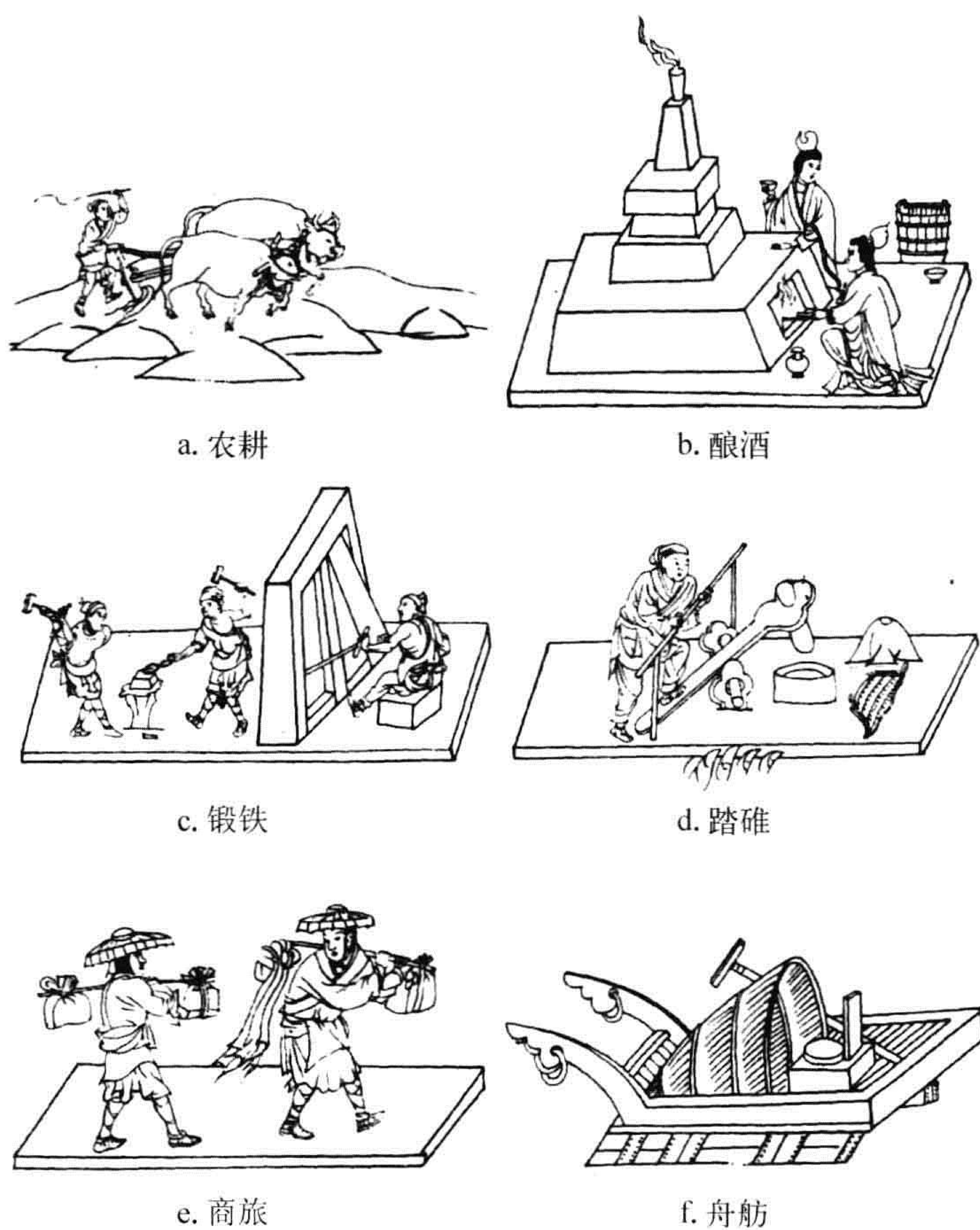


图 3
榆林窟第 3 窟"劳动场面"

[34] 全图见《中国石窟·安西榆林窟》,图版 189。

[35] 参看《敦煌石窟艺术·莫高窟第四六五窟(元)》,第 28 页。

[36] 见《莫高窟第四六五窟(元)》,图版 303"榆林窟第 4 窟西壁门北男供养人像"。此条题记本节作者在 1996 年访问榆林窟时就抄录了下来,并告诉了榆林窟的工作人员,然而他们可能没有在意,所以仍然在探讨此窟的画家。本节作者这里将题记全文转写如下:[o-ma-]ni-padma-hovu/hovu/ovo- ovo-bdz[?]-bam-hovu//den-teg-pas bris/。题记前面是六字真言,后面是画家题记。

[37] 参看段文杰《榆林窟的壁画艺术》,《中国石窟·安西榆林窟》,第 161—176 页。又见张伯元《安西榆林窟》第 54—55 页:"围绕大悲变相的左右画出了俗佛人物、动物、交通、生产工具、耕作……这些与宗教毫无关系的物件进入庄严的佛堂,是出自宗教仪式上的供养,或是出于人们的社会生活和潜意识心理需要?这是一个值得深入探讨的问题。它决非匠师们的随意之作。"

[38] *grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so*, mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang, 1996, pp. 98 - 99.

[39] 其传记见于 *grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so*, pp. 143 - 144.

[40] 第 3 窟"劳动场面"线描图转引自段文杰先生论文插图,藏文刻本插图取自 Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, Budapest, 1984.



图 4
藏传佛教大成就者

本节末尾，作者就敦煌莫高窟第 462 窟积沙及废墟中发现的"泥质模制经变"略作分析。实际上这幅经变是一铺释迦牟尼说法图影塑（彩图 3m-3-8　莫高窟第 462 窟释迦牟尼说法图影塑），佛陀造像风格亦具有典型的西夏风格的黑水城佛陀特征[41]，其背龛样式在早期卫藏绘画中并不常见，是一种融合了克什米尔风格的藏式西夏风格。尤其是释迦牟尼佛法座龛顶的迦楼罗兽头、宫殿样式及其两侧的狮羊，特别是宫殿顶上的迦楼罗与狮羊同时出现的处理手法，是克什米尔风格与波罗风格的结合。其例证在西藏绘画中极为罕见，我们只能在 10—11 世纪的作品中找到与此对应的作品，例如现藏艾尔米塔什博物馆的弥勒佛的青铜坐像，这件金铜佛的断代是公元 10 世纪或 11 世纪。[42] 作品所带有的藏区西部的风格，甚至可以说明这铺影塑的创作可以早至 11 世纪。此外，敦煌北区第 77 窟残存的佛龛也是如此样式（彩图 3m-3-9　莫高窟北区第 77 窟佛龛）[43]，佛龛上端为迦楼罗，两侧狮羊为回头狮羊；中国国家图书馆藏"唐纸本彩绘千佛像"其佛龛样式与第 77 窟基本相同，与它构图相同的是青铜峡河滩佛塔出土的"绢质彩绘千佛像"，说明中国国家图书馆所谓唐代纸画实为敦煌出土的西夏绘画。[44] 我们在黑水城出土的雕版印画中也可以找到与此释迦说法经变基本相似的作品，如雕版西夏刊《说法图》（图 5　西夏刊雕版《说法图》），上有汉文榜题"如来鹫峰山……演说般若"。我们对这些作品加以比较，可以发现第 462 窟的背龛与雕版绘画的背龛完全是同一种样式，画面下方菩萨的安置与雕版画构图方式相同，只是适应雕塑的要求做了简化处理。两件作品背光后面都出现具有藏



图 5
西夏刊雕版《说法图》（Karmay, Heather, *Early Sino-Tibetan Art*, Warminster, 1975, p.39, pl.22）

[41] 彭金章、沙武田《敦煌莫高窟北区洞窟清理发掘简报》，《文物》1998 年第 10 期，第 4—21 页。
[42] 弥勒佛青铜像图版见莱因和瑟曼《智慧与慈悲》，图版 10。模制经变说法图图版刊于《文物》1998 年第 3 期封 2。
[43] 参见《俄藏敦煌艺术品》图版及《敦煌北区石窟发掘报告》彩图，为奥登堡盗剥。
[44] 这件纸画为西夏绘画无疑，因为它与青铜峡千佛绢画的构图、造像风格乃至细节都完全一致，如佛陀、胁侍菩萨、狮羊等等，只是后者的边缘残缺，上方的五方佛和下方的五伎乐、四大天王残去。中国国家图书馆纸画下方的伎乐，我们在上节东千佛洞的壁画可以找到相似的例证，假如此画确实来自敦煌，可以判定在整个西夏境内这种独特构图的绘画十分流行。

传绘画标记性特征的岩山图案；雕版说法图下方的岩山样式，我们在上面论述的榆林窟第 29 窟乃至入元以后的第 4 窟都可以看到。从影塑风格判定，莫高窟第 462 窟的说法经变为西夏作品。㊺

㊺报告描述："出土的模制经变如第 462：4，用红胶泥加麻制成，呈长方形，高 22、宽 15 厘米，有边框。其形象为中间一佛说法，佛左右及佛座下有六身双手合十的菩萨和四身弟子听法。经变全部敷彩，其中佛身施金色，因该模制经变高度与第 462 窟后室西壁所留贴痕高度相等，故推测该经变原应粘贴于后室西壁，其时代为元代。"将这块影塑定为元代作品，是因为第 462 窟被定为元窟。宿白先生描述第 462 窟时写道："第 462 窟是塔庙窟，具有后室，并附有前廊。后室方形平顶，后(西)壁上方原贴影塑千佛，壁前设佛座，像佚座已残。前壁南侧有'至治三年(1323)五月初三日记耳'题记。前室方形，南北坡顶，室正中原建噶当觉顿式塔一座，已损毁，仅存残段，其中覆钵残块外敷金彩尚艳。南壁内侧有'七月十八日作塔工毕记耳'题记，题记之东和前廊东侧各凿一禅室。北壁画供养人四身，中间戴姑姑冠蒙古装的女像是主像。"假如第 462 窟所见模制经变确为后壁影塑，结合题记和蒙古装供养人像，似乎可以对此藏式风格影塑断代为元代作品。

第四节

达摩多罗、宝胜如来与布袋和尚：吐蕃、西夏、汉地与蒙古的美术关系



本章在分析宁夏贺兰山山嘴沟壁画和东千佛洞壁画时，提到壁画中出现的伏虎罗汉和布袋和尚图像，本节我们集中梳理汉藏罗汉图像的差异，重点考察藏传罗汉中伏虎罗汉、布袋和尚与达摩多罗图像的来源，达摩多罗名号与图像的形成与吐蕃禅宗、与禅宗保唐派、与唐五代行脚僧及其变体宝胜如来信仰、与佛陀波利以及流行于两宋的布袋和尚信仰的纠葛；并讨论新罗僧与宝胜如来的信仰如何引发藏传罗汉达摩多罗与宁夏贺兰山之间特殊的联系。这些错综复杂的信仰与图像演变是中国自 11—13 世纪延续至近代的多民族美术关系史的集中映现。

一、伏虎罗汉、行脚僧、宝胜如来与达摩多罗

现今的伏虎罗汉藏传罗汉系统被看作是十八罗汉之一，脱胎于十六罗汉。有关十六罗汉的名号、居所、眷属等内容最早见于难提蜜多罗（Nandimitra 庆友）著、三藏玄奘法师（600—664）于唐高宗永徽五年（654）译出的《法住记》。① 禅月大师贯休创作胡貌梵相的罗汉图只有十六罗汉。十八罗汉是在十六罗汉的基础上再增加两位尊者，为适应汉地的吉祥数字“十八”而形成的，并没有确凿的佛经依据。苏轼以《法住记》作者庆友为第十七罗汉，宾头卢为第十八罗汉；也有人在前加迦叶（Mahākāśyapa）与军徒钵叹（Kundapadhaṇīyaka）；藏传佛教通常补入达摩多罗（Dharmatrāta，法救或法增 chos-skyong/chos-vphel）与布袋和尚。但人们对苏轼的排列有争议，认为宾头卢其实就是十六罗汉已列出的宾度罗跋啰惰阇，或指摘庆友并不在住世之列。南宋咸淳五年（1269）四明沙门志盘撰《佛祖统纪》卷三三认为，诸阿罗汉之中，除四大罗汉与十六罗汉之外均要入灭，去除二者中重复的两位，应将迦叶与军徒钵叹增加到后者内。②

至于伏虎、降龙罗汉的起源及其如何成为十八罗汉的成员，艺术史界还没有一个确切的答案。苏轼《应梦罗汉记》记载，北宋元丰四年（1081）岐亭庙中有一罗汉像，左龙右虎。③ 甘肃庆阳北石窟寺第 165 窟明窗南北两壁上，有一组宋代十六罗汉的浮雕，其中有一位罗汉的身侧即伴随一只老虎，这位罗汉很可能就是一位伏虎罗汉。陕西子长县安定镇的钟山石窟前壁下方石雕，陕北富县直罗镇柏山寺宋塔石雕等北宋（960—1127）雕造的十六罗汉像里亦发现类似的例子，陕西省博物馆藏柏山寺石雕伏虎罗汉（彩图 3m-4-1 陕西省博物馆藏柏山寺石雕伏虎罗汉）与元明之际作品已无甚区别。由此看来，宋代的罗汉系列已经包含了伏虎罗汉。此外，现今发现的伏虎罗汉石雕，都集中在西北（甘肃东南部与陕西北部，紧靠宁夏），与山嘴沟所见伏虎罗汉形成一片特定图像分布区域，年代多为北宋 11 世纪前后，这与卷轴画伏虎罗汉年代跨越南北宋，地域集中在江南杭州一带形成对比。

北京故宫藏《六尊者像》，传为唐代画家卢楞伽作，其中第十七嘎沙鸦巴尊者持长棍作降恶龙状，而第十八纳纳答密答喇尊者面前有伏卧的老虎（彩图 3m-4-2 故宫博物院藏传

①十六罗汉即：宾度罗跋啰惰阇（Pindolabhāradvaja）、迦诺迦伐蹉（Kanakavatsa）、迦诺迦跋厘堕阇（Kanakabhāradvaja）、苏频陀（Suvinda）、诺距罗（Nakula）、跋陀罗（Bhadra）、迦理迦（Karika）、伐阇罗弗多罗（Vajraputra）、戍博迦（Jivaka）、半托迦（Panthaka）、啰怙罗（Rāhula）、那伽犀那（Nāgasena）、因揭陀（Aṅgaja）、伐那婆斯（Vanavāsi）、阿氏多（Ajita）以及注荼半托迦（Cūlapanthaka）。

②《大正藏》第四十九册，第 319 页。参看谢继胜等《江南藏传佛教艺术：杭州飞来峰石刻造像》（浙江古籍出版社，出版中）有关十八罗汉的分析。

③《苏轼集》卷三八：“元丰四年正月二十一日，予将往岐亭。宿于团封，梦一僧破面流血，若有所诉。明日至岐亭，过一庙，中有阿罗汉像，左龙右虎，仪制甚古，而面为人所坏，顾之惘然，庶几畴昔所见乎！遂载以归，完新而龛之，设于安国寺。”

卢楞伽《六尊者像》)。卷轴上有乾隆留下的墨书十七、十八尊者的藏音梵文名字④,从名称"嘎沙鸦巴"判断,即为大迦叶 Mahākāśyapa 的"迦叶",而"纳纳答密答喇"Nandimitra,即"庆友"。图像名称经章嘉国师审定,进而确定降龙、伏虎二罗汉为十八罗汉成员,从《六尊者像》译名看,章嘉国师认为降龙罗汉即迦叶尊者,伏虎罗汉为庆友或者是弥勒。⑤ 事实上,此画中人物及家具当摹自南宋传本,已难见唐人气象。卢楞伽究竟有没有画过降龙伏虎图,虽然无法从此画得到十分肯定的答案,但是在 8 世纪中似应已有降伏恶毒龙虎的立意了,⑥至北宋时期当流行开来,前文提及苏轼的记载即为明证。可以确定,故宫藏传卢楞伽画《六尊者像》,虽见伏虎罗汉,但其并非唐画。

两宋时期,由于禅宗绘画虎与上师形象的出现,人们将伏虎罗汉的形成与禅宗联系起来,台北中国文化大学陈清香教授撰《降龙伏虎罗汉图像源流考》即从这一途径对伏虎罗汉的图像渊源进行了考察。⑦ 陈教授推断,伏虎罗汉图像的出现,"或是伴随着宋元时代禅余水墨画的崛起而盛行。禅余水墨画,简称禅画,起于五代,经北宋至南宋元代,臻于鼎盛,在题材上以释迦出山、白衣观音或高僧祖师的公案故事为主,间或以山水自然果蔬等题材,以寓意禅机,表现悟道境界者是其宗旨。其中寒山、拾得、丰干、布袋等四位散圣的形迹,是禅余画家僧人最喜爱创作的画题。四位散圣的外形各有其特殊的表征,寒山、拾得以衣衫褴褛、蓬头垢面,手持扫帚,一副叫花子的模样;布袋则以大肚或背负布袋为标记,而丰干则有老虎相伴"。⑧ 传为石恪的《二祖调心图》中有老僧抱虎而眠,疑为丰干。⑨

我们以为伏虎、降龙罗汉的出现,虽然与禅余画及散圣大士有关,但其立意似来自汉地传统信仰和道教的四象方位的影响,龙虎之阴阳观念更是道家思想的直接反映。道教文献《周易参同契·龙虎两弦章》、《龙虎经》等以龙虎喻阴阳乾坤,宋代出现与之对应的罗汉造像,不排除禅宗适应当时的社会思想作出的变通,或者以伏虎降龙来象征佛教战胜道教的寓意。其次,伏虎罗汉图像虽然与禅余水墨画密切相关,但应当是这种绘画形式促进了此类图像的传播,而并非其创造了伏虎罗汉图像。

唐五代、两宋的绘画史籍如张彦远《历代名画记》、郭若虚《图画见闻志》和邓椿《画继》,甚至《宣和画谱》等都没有提到"伏虎罗汉",可见这一名称形成较晚。现今留存最早的与伏虎罗汉相关的禅画是传为五代至北宋时的画家石恪《二祖调心图》(彩图 3m－4－3　传石恪《二祖调心图》),然而除去作品的真伪外,《调心图》中的僧人丰干和尚,其绘画方法与五代两宋时已经盛行的胡貌梵相罗汉大相径庭,是所谓禅宗散圣人物画,类似五代、宋吴越杭州一带世俗相罗汉。而山嘴沟伏虎罗汉的形象与贯休罗汉非常接近,说明 12 世纪后半叶至 13 世纪初中国美术史上伏虎罗汉造像已经成型,但此时中国内地又找不到与山嘴沟罗汉图像完全对应的例证,所见多禅余水墨风格的伏虎罗汉。

最值得我们关注的是断代在元代的莫高窟第 95 窟,窟内中心柱北通道口上方绘有虎头(彩图 3m－4－4　莫高窟第 95 窟中心柱北口虎头)⑩,形象与山嘴沟石窟西北民间老虎形象非常相似,老虎的职能也是守住洞门,与山嘴沟内室窟门上方绘画伏虎罗汉的作用相仿。此外,该窟绘有完整的十六罗汉像,其中并没有看到伏虎罗汉或降龙罗汉,可见西夏、元时期,伏虎罗汉仍尚未进入十八罗汉体系。及至明代初年,伏虎、降龙罗汉仍然作为成组的护法,与四大天王并列,典型的例证就是北京建于明初的真觉寺(五塔寺),塔基西侧和东侧与四大天王并列,分别雕刻有伏虎与降龙罗汉。⑪

④关于卢楞伽所绘罗汉,朱景玄《唐朝名画录》说"卢棱迦"所绘为"佛像、地狱",张彦远《历代名画记》也确认卢楞伽在京都"化度寺"绘"地域变";邓椿《画继》明确提到"蜀之罗汉虽多,最称卢楞伽,其次杜措、丘文播兄弟耳。楞伽所作多定本,止坐、立两样"。作品只见"小本《十六罗汉图》",看来卢楞伽绘制伏虎罗汉的说法不可信。

⑤乾隆皇帝《宋李公麟画十八罗汉》书轴题跋:"世俗相传十八阿罗汉,虽以苏轼之精通禅悦,亦未能深考博究。尝咨之章嘉国师,知西域止有十六应真,又别有降龙、伏虎二尊者,亦得称罗汉。"在《御制唐贯休十八罗汉赞》:"今重阅秘殿珠林贯休罗汉像十帧,其八并列二像,与前所定数悉合。其二像各一,则世所为降龙、伏虎者也。始览而疑之,复询诸章嘉,则一为嘎沙鸦巴尊者,一为纳纳达密答喇尊者,乃知西域十六应真之外,原别有降龙、伏虎二尊者,以具大神通法力,故亦得阿罗汉名。"章嘉国师将伏虎罗汉确定为弥勒,是受到 12 世纪以来西夏至元时期伏虎罗汉与布袋和尚图像纠结的影响,具体情形参看本文分析。

⑥与卢楞伽同时代的诗人王维在《过香积寺》一诗有"薄暮空潭曲,安禅制毒龙"句。

⑦《佛教与中国文化国际学术会议论文集》上辑,台北中华文化复兴运动总会宗教研究委员会编辑出版,1995 年,第 101—123 页。

⑧《佛教与中国文化国际学术会议论文集》上辑,第 112—113 页。如《景德传灯录》所载天台三圣:"天台丰干禅师者,不知何许人也,居天台山国清寺,剪发、齐眉、布裘。人或问佛理,止答'随时'二字,尝诵唱道歌,乘虎入松门,众僧惊畏,本寺厨中,有二苦行,曰'寒山子、拾得',二人执爨,终日晤语,潜听者都不体解,时诵风狂子,独与师相亲。"又如国清寺记碑刻云:"丰干,垂迹天台山国清寺,庵于藏殿西北隅,来一虎,游松径。"(见元释觉岸《释氏稽古略》卷三引国清寺记碑刻。)

⑨传石恪《二祖调心图》收藏于东京博物馆,画一老僧抱虎而眠,画风虽符合画史上所载石恪的笔法,但日本学者户田桢佑却举出三点来断定此画不是石恪原作,此画也不可能早于北宋。但如果认定石恪曾画过这样的稿本,由后人再加以模写,则石恪应是最早创作伏虎罗汉画迹的人了。《佛教与中国文化国际学术会议论文集》上辑,第 112—113 页。

⑩参看敦煌研究院编《敦煌石窟艺术·莫高窟第四六四、三、九五、一四九窟(元)》,江苏美术出版社,1997 年,图版 126、145。

⑪真觉寺为迎请印度班智达而建,最初建于明永乐年间,成化五年重修。

考虑到西夏时期的壁画和雕塑出现了不少的布袋和尚，同时山嘴沟也看到伏虎罗汉，该罗汉图像的起源与禅宗画的关系应该没有大的疑问。

此外，印僧菩提达摩传入中国的禅宗提倡“见性成佛”的快速成佛法，与讲究实践仪轨的藏传佛教一样，在西夏中后期得到了很大的发展。属于南派禅宗的禅宗绘画进入西夏也在情理之中。

禅宗信仰是禅余水墨画及伏虎罗汉图像进入西夏的契机，然而，现今藏传佛教“伏虎罗汉”图像呈现的特征更多与唐五代流行的行脚僧或行道僧图像有关，并与五台山新样文殊、贺兰山、佛陀波利、菩提达摩、达摩多罗、宝胜如来、布袋和尚图像等形成纠葛，这或是伏虎罗汉起源的另一条并行线索。因为远早于石恪禅画《二祖调心图》，藏于大英博物馆、法国吉美博物馆、俄罗斯艾尔米塔什博物馆的数幅行脚僧、“高僧经典将来图”或“宝胜如来”造像（彩图 3m－4－5 国外博物馆藏行脚僧图像四幅）中，已有僧人与老虎形象，画中行脚僧背负沉重经囊背架踽踽独行，身体右侧有老虎陪伴。[12] 此种行脚僧或行道僧图像流行于中晚唐[13]，个别早期宝胜如来形象并无老虎随行[14]，由此判断出现老虎的年代或在晚唐，即 9 世纪以后。行道僧最初样式于今所见者，或为西安兴教寺藏石刻线画《玄奘法师像》，画面为一汉僧，着袈裟，右手拂子，左手经卷，身背竹质经箧，经箧前端有悬挂的油灯（图 1 兴教寺玄奘法师线刻），然而身侧无虎。[15] 北宋张择端《清明上河图》里出现的行脚僧形象与此极为相似。玄奘法师唐贞观三年（629）启程赴天竺取经，贞观十九年（645）返回长安，彰显法师事迹的行僧图当形成于玄奘返国后相当长的一段时期内。所以，最初绘行僧图像者为韩幹、陆曜、吴道子、李果奴、周昉等玄宗开元至德宗建中年间（713—780）中唐至晚唐的画家，自在情理之中。这些画家的行僧图像至今无存，难以了解具体形象如何，但很多著名画家皆以绘制行脚僧图像而闻名。[16]

唐代涉及此类图像时还称之为“行僧”、“行脚僧”或“行道僧”，如张彦远《历代名画记》“两京寺观壁画”所记数躯“行脚僧”壁画，尚无“宝胜如来”名号，但敦煌绢画所见五代至宋时期此类图像，已称之为“宝胜如来佛”。[17] 早期图像人物立于流云之上，高鼻深目如贯休罗汉，戴斗笠，以此判定当为中土僧人。背负竹经箧，经箧上盖孔中云气飘逸而出成云朵，上绘坐佛一身，身右



图 1
兴教寺玄奘法师线刻（王卫明《大圣慈寺画史丛考》，文化艺术出版社，2005 年，第 196 页插图）

[12] 图版参看王卫明《大圣慈寺画史丛考：唐、五代、宋时期西蜀佛教美术发展探源》，文化艺术出版社，2005 年，第 195 页。

[13] 张彦远《历代名画记》“两京寺观壁画”记载唐代名画家韩幹、陆曜在浙西甘露寺文殊堂内外壁各绘“行道僧四铺”，吴道子在长安景公寺绘“僧”，刘行臣在敬爱寺绘“行脚僧”。

[14] 图版参看美国华纳博士收藏敦煌绢画《宝胜如来》，此图最初由日本大谷探险考察队盗自敦煌藏经洞。《海外收藏中国艺术品》第 1 卷，图版 23。

[15] 图版参看王卫明《大圣慈寺画史丛考》，文化艺术出版社，2005 年，第 196 页插图。

[16] 只提到（吴道子）景公寺东廊所绘“行僧”“转目视人”，《历代名画记》，人民美术出版社，2005 年，第 55 页。朱景玄《唐朝名画录》记载周昉绘“大云佛寺殿前行道僧，广福寺佛殿前面两神，皆殊绝当代”。

[17] 见艾尔米塔什博物馆与上海古籍出版社编辑《俄藏敦煌艺术品》第 1 卷，图版 26。宝胜如来断代在五代宋，纸本彩绘，画面左侧榜题框书“宝胜如来佛”。吉美博物馆所藏绘画较为工整，宛然汉僧形象，画面左上方榜题云：“宝胜如来一躯意为亡弟知球三七斋尽造庆赞供养。”见《西域美术》第 2 卷，图版 88－2。

侧随行一虎,装具一如仪轨的记载。[18] 必须引起注意的是,虽然唐代画史文献记载了唐代寺院壁画绘制行脚僧图,以上提到的晚唐五代敦煌绢画也多见宝胜如来像,但在敦煌石窟壁画中,行脚僧图像集中在莫高窟第306、308、363窟,即刘玉权先生所划定的沙州回鹘时期的洞窟壁画内,时代大约在10—12世纪,皆绘于石窟两侧甬道壁,这与唐前期称为"行僧"的行道僧图像的位置相符。山嘴沟将伏虎、降龙罗汉置于窟门两侧,后代将达摩多罗或伏虎罗汉与四大天王并列,渊源或出于此。[19] 考虑到敦煌十六罗汉最早亦出现于五代至宋(回鹘)时期的莫高窟第97窟,可见行脚僧与完整的十六罗汉图像是由长安西传至敦煌的,虽然吐蕃统治敦煌时期的中晚唐壁画有五台山图,也见到若干带有古藏文的罗汉造像,但藏传佛教罗汉与行脚僧图像确实如后世藏文文献所言,是在后弘期经由安多及丝路一线传入吐蕃的,并非吐蕃人统治时期得自敦煌。

与汉地十八罗汉形成的情形相仿,十六罗汉进入藏地和候补者达摩多罗与和尚的形成分属不同的时期。现今所见最早的达摩多罗图像见于藏西阿里,年代大约在13世纪后半叶到14世纪,如藏西阿钦寺[20]及古格托林寺红殿(集会殿)后殿西壁壁画所见(彩图3m-4-6　古格托林寺红殿壁画达摩多罗)。卫藏壁画所见达摩多罗极少,多见于唐卡。这一现象恰好说明了该罗汉图像进入西藏的路径。值得注意的是,托林寺壁画中达摩多罗这位居士并不是出现在十六尊者系列,而是将其绘于西壁高僧大德群像中,阿钦寺图像的情形也大抵如此。[21] 这表明,13世纪前后正是作为藏传"罗汉"的达摩多罗图像的形成期。比较阿钦寺图像与五代、宋宝胜如来绘画,尤其是随侍老虎粗线简笔的勾勒画法,显然遵奉的是早期样式,与后期写实的老虎图像大不相同,竹制经箧亦属前期式样。此图像或许是12—13世纪、自五代至宋(10—12世纪)形成沿袭至西夏的宝胜如来像。

关于宝胜如来及行脚僧为何又被称为此佛名号,目前还没有找到相应的文献和更多的研究著作。[22] 仅作为佛名来讲,佛典如《华严经·普贤行愿品》等多有记述。[23] 此时宝胜如来有时等同于"宝生如来"[24],但佛典又记"宝胜如来"居于西方(如《佛说称赞如来功德神咒经》云"南无西方宝胜如来"),不是五方佛所记"宝生如来"居于南方,证明两者有差别。除了晚唐五代的敦煌绢画,我们还没有找到将行脚僧转化为宝胜如来的文献证据。考察乾元元年的一份文献,提到唐中京及东京一些寺院整理、修葺过去一些三藏法师由印度携来的经夹,其中提到义净、善无畏、流支、宝胜等,[25]可见"宝胜"确为当时往来丝路的三藏法师之一,而且他由印度带回了梵夹。宝胜如来护持西方,往来取经的僧人供奉此如来,行脚僧画像上方榜题"南无宝胜如来",

⑱关于行脚僧的典型装束,《百丈清规》记述甚详:道具菩萨比丘戒僧之资生,顺道增善之具。按《梵网经》十八种,与律稍异,今当合而述之:一,安陀会(即五衣);二,郁多罗僧(即七衣);三,僧伽黎(即大衣);四,尼师坛(即坐具,亦名随坐衣,《五分律》云为护身、护衣、护僧床褥、故蓄坐具);五,僧祇支(即偏衫,亦名覆膊衣,又号掩腋衣);六,泥缚些罗(即禅裙,俗呼金刚裤,坐禅衲子,尤为利用);七,直缀(俗呼袍子,亦名海青,以上三物,出比丘律);八,钵多罗(此云应量器,盖西域僧皆以托钵乞食,此钵随自量,而应大小,以一钵食饱为度,故云应量器也);九,隙弃罗(即锡杖,按经有二种:一种四股十二环,今时所用,一种二股六环,形细小,重一斤许,佛世比丘所用);十,拄杖(毗柰耶云,佛所蓄拄杖,为老瘦无力,或病苦婴身所用也);十一,拂子(律云:比丘患草虫,所作拂子。僧祇云:佛所作线拂,氂拂。若马尾并金银宝物装柄者,皆不可执也);十二,数珠(俗呼念佛珠,多用木槵子,一百八粒为一挂,随身也。以上三物,出比丘律);十三,捃稚迦(即军迟,常贮水随身,以用净手。《寄归传》云:"军迟有二,甆瓦瓶是净用,铜铁瓶是触用");十四,澡豆(即皂角洗净用);十五,手巾;十六,火燧(即火刀、火石、火纸等);十七,滤水囊(《增辉记》云,为器虽小,其功甚大,为护生命故。用细密绢为之,水虫可滤净也);十八,戒刀(即剃刀类),依《梵网经》加杨枝(擦牙齿用)、绳床(东土即椶蒲、团。以代绳床)、镊子、香炉奁、经、律、佛像、菩萨像。(《梵网》重在行脚远游,故用经律佛像等;《律藏》重在分卫乞食,故用拄杖拂子数珠等。合用之,共二十六物)。凡行脚僧,此二十六物,如鸟二翼,常随其身,故名道具也。(《百丈丛林清规证义记》卷第七之上,唐洪州百丈山沙门怀海集编;清杭州真寂寺苾刍、仪润证义,越城戒珠寺住持妙永校阅)

⑲刘玉权《沙州回鹘石窟艺术》,敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》,文物出版社,1997年,第216—217页。壁画皆绘于甬道两侧壁上,共六铺,左右对称式构图,行脚僧头戴斗笠,身穿窄袖裙衫,脚登木屐,背行李与经卷,一手执拂尘,一手引虎,庞眉隆鼻,"胡貌梵像"。《历代名画记》(人民美术出版社,2005年)记吴道子所绘"行僧"于荐福寺廊下,慈恩寺李果奴于"中、西廊绘行僧",或绘行僧于"佛殿两轩""纱廊"。《唐朝名画录》说周昉绘制行道僧于佛殿前方,与广福寺佛殿前"两神"的位置相当,可见唐代行道僧已具有了天王的功能。当然,布袋和尚和达摩多罗与四大天王的联系还与宋元以来十六罗汉与四大天王曼荼罗的形成有关。

⑳阿钦寺达摩多罗壁画系陕西省文物考古研究所张建林先生提供,谨致谢忱。

㉑托林寺达摩多罗图像参看西藏自治区文物管理局编《托林寺》,中国大百科全书出版社,2001年,第38—39页图版。

㉒《西域美术》法国卷II,图版87—89和96。《敦煌绘画中的行脚僧图新探》鲁多娃附注:宝胜如来是佛教密教捕捉恶鬼的五如来之一,是善男信女穿越荒漠之地的保护神。

㉓如《大方广佛华严经卷第三十一》之《入不思议解脱境界普贤行愿品》记"药王如来、宝胜如来、金刚慧如来、白净吉祥如来"。《地藏菩萨本愿经》卷下《称佛名号品第九》记"又于过去无量无数恒河沙劫,有佛出世,号宝胜如来"。《佛说大乘大方广佛冠经》卷下记"复次迦叶,东方去此佛刹,过阿僧祇世界,有世界名宝耀,彼土有佛,号曰宝胜如来,应供正等正觉"。《佛说佛名经卷第二》"南无华世界名宝胜如来";《金光明经功德天品第八》"应当至心礼如是等诸佛世尊,其名曰宝胜如来"。又《瑜伽集要救阿难陀罗尼焰口轨仪经》"诸佛子等,若闻宝胜如来名号,能令汝等尘劳业火悉皆消灭"。《佛说称赞如来功德神咒经》"南无西方宝胜如来"。

㉔如丁福保《佛学大辞典》解释为:"(佛名)于施饿鬼法,五智如来之南方宝生如来,称为宝胜如来。《教行录》一放生文曰:'释迦本师,弥陀慈父,宝胜如来。'秘藏记本曰:'施饿鬼义,宝胜如来南方宝生佛。'"

㉕《代宗朝赠司空大辩正广智三藏和上表制集》卷第一《上都长安西明寺沙门释圆照集》:"请搜捡天下梵夹修葺翻译,制书一首:中京慈恩荐福等寺,及东京圣善长寿福光等寺,并诸州县舍寺村坊,有旧大遍觉义净、善无畏、流支、宝胜等三藏所将梵夹,右大兴善寺三藏沙门不空奏,前件梵夹等,承前三藏多有未翻,年月已深绦索多断,湮沈零落实可哀伤,若不修补恐违圣教,近奉恩命许令翻译,事资探讨证会微言,望许所在捡阅收访,其中有破坏缺漏随事补葺,有堪弘阐助国扬化者,续译奏闻福资,圣躬最为殊胜。天恩允许,请宣付所司中书门下,牒大兴善寺三藏不空牒奉,敕宜依请牒至准,敕故牒。乾元元年(758)三月十二日。"

或指行脚僧对如来的祈祷，云气上方的佛当为宝胜如来，因为取经的唐代僧人确实有名为宝胜者，晚唐五代至宋时期逐渐演变为行脚僧本人为“宝胜如来”，汉人传统“西方白虎”，故往来“西域”的行脚僧便有了白虎陪伴。其间的轨迹大致如此。

二、蕃夏文化交流与达摩多罗图像的形成

藏传佛教罗汉仍然称十六罗汉（gnas-brten bcu-drug），与汉传并无二致。但增补的两位，确定为达摩多罗和“和尚”，前者图像表现为有虎随行的行脚僧，或者是图像各异的“伏虎”罗汉；后者“和尚”（hvu-shang）的图像则较为统一，都是大肚弥勒布袋和尚。这两位罗汉经由西夏进入藏传佛教造像的时间在13世纪前后。布袋和尚由西夏进入藏传图像的线索较为清晰，因为在西夏留存的绘画和雕塑中可以看到很多布袋和尚的造像，如安西东千佛洞第2窟左甬道门上方、肃南文殊山石窟，杭州飞来峰则交融了西夏、宋元和藏传的因素，展示了布袋和尚进入藏传佛教造像的路径。[26]

必须分辨的是，藏传佛教增补的达摩多罗，根据藏传佛教自己的图像解释，与佛教史籍中出现的几位“达摩多罗”的关系有待具体分析，[27]或与吐蕃时期禅宗流派在藏地传播的遗存有关。

“菩提达摩”与“达摩多罗”名号的混淆始于西蜀保唐寺无住上师（714—774）的《历代法宝记》（成书于774年以后），文中称菩提达摩为“菩提达摩多罗”。书末有“大历保唐寺和上传顿悟大乘禅门，门人写真赞文并序”，年代当在8世纪后半叶。[28] 所谓净众、保唐禅是智诜（609—702）创立，形成于西蜀的禅宗流派。智诜的大弟子为处寂（669—736），俗姓唐，被称为“唐和尚”（唐和上）。唐和尚著名弟子无相（684—762）人称金和尚，为新罗王子。[29] 研究吐蕃禅宗的学者[30]皆认为藏文史书《巴协》记载了保唐禅传入吐蕃的史料，赤德祖赞曾派使者到唐朝求法，他们回吐蕃时路经益州（成都），在益州拜会了金和尚无相，并住了三个月，跟无相学习佛法。[31] 藏文史书《五部遗教》之《大臣遗教》讲述汉地禅宗，其中提及达摩祖师称为 mkhan-po bodhi-dharmottva-ra（菩提达摩多罗），[32]其中可见《历代法宝记》的影响。据此，以戴密微为代表的学者都认定藏传佛教中达摩多罗名号的出现与吐蕃时期的禅宗信仰有关。戴密微还就敦煌出土的行脚僧图像与达摩多罗的关系等进行了分析。[33] 然而，他们没有注意到藏传佛教达摩多罗造像皆出在13世纪以后，所谓摩诃衍与藏传罗汉体系中“和尚”的关系，达摩多罗为何称作宝胜如来，仍然留下很多疑问。可以确定的是，藏传佛教罗汉图像中“达摩多罗”的得名源于吐蕃时期与保唐禅相关的禅宗信仰，然而仅仅是名称而已。

达摩多罗梵文作 Dharmatrāta，即 Dharma-trāta，Dharma 梵文的“法”，-trāta 梵文为“救度”，藏文应为 chos-skyong（法救）。然而，藏文文献多称达摩多罗为 chos-vphel（法增），可见他与梵

[26] 参看谢继胜等《江南藏传佛教艺术：杭州飞来峰石刻造像》卷首论文。相反，伏虎罗汉图像如何进入西藏，成为藏传罗汉之一的文献与图像证据并不多见。山嘴沟石窟出现的伏虎罗汉图像提供了有力的图像证据。

[27] 佛典提到的第一位达摩多罗（梵文 Dharmatrāta，巴利文 Dhammatāta，藏文 Chos-skyob）又作昙磨多罗、达磨怛逻多，意译法救。印度说一切有部之论师。《大毗婆沙论》卷七七云（《大正藏》第二十七册，第396页）：“说一切有部有四大论师，各别建立三世有异。谓尊者法救说类有异，尊者妙音说相有异，尊者世友说位有异，尊者觉天说待有异。”故古来将法救与妙音、世友、觉天等称为婆沙会四大论师。师之生平事迹不详，然《大毗婆沙论》、《尊者婆须蜜菩萨所集论》及《俱舍论》等书，尊称其为“大德法救”、“尊者法救”、“尊者昙摩多罗”，或单称“大德”，并多处引用其论说。第二位达摩多罗，又作达磨怛逻多，译法救。乃说一切有部之论师。健驮逻国布路沙布逻城人，住于健驮逻国布色羯逻伐底城北四五里之伽蓝，以著述《杂阿毗昙心论》十一卷解释法胜所著《阿毗昙心论》而闻名。故或属法胜之门下，如《杂阿毗昙心论》卷一《序品》偈云：“敬礼尊法胜，所说我顶受，我达摩多罗，说彼未曾说。”（《大正藏》第二十八册，第869页）

[28] 《大正藏》第五十一册。

[29] ［法］戴密微（Paul Demiéville）著，耿昇译《吐蕃僧诤记》（*Le Concile de Lhasa*），甘肃人民出版社，1984年，第205—206页。

[30] 饶宗颐《王锡〈顿悟大乘政理决〉叙说并校记》“摩诃衍及四川之曹溪禅兼论南诏之禅灯系统”，《饶宗颐二十世纪学术文集》卷八，（台北）新文丰出版公司，1988年，第104—170页；日本学者小宏允的《西藏的禅宗和〈历代法宝记〉》，载《禅文化研究所纪要》第6号，京都，1974年；山口瑞凤《西藏佛教与新罗金和尚》，载《新罗佛教研究》，东京，1973年；今枝由郎的《有关吐蕃僧诤会的藏文文献》，《亚细亚学报》1975年；意大利学者图齐于1958年出版的《小品佛典》；张广达的《唐代禅宗的传入吐蕃及有关的敦煌文书》，《学林漫录》，1981年等等。参看朱丽霞《宁玛派与禅宗思想渊源之考辨》，《甘肃民族研究》2004年第2期，第67—72页。

[31] 《吐蕃僧诤记》，第96页。《巴协》记载桑喜等五位吐蕃使臣经过的“益州”藏文写作 grong khyer eg cu 或 eg bcu 显然是汉语译音，此城的“和尚”称为 nyi ma hav shang，nyi ma“太阳”，或谓“金和尚”，文中只说逗留两个月。参看拔赛囊著，佟锦华、黄布凡译《巴协》，四川民族出版社，1990年，第7、92页。

[32] 《五部遗教》（*bkav thang lde lnga*）藏文本，民族出版社，1986年，第454—455页。“迦叶顿悟大众部，传至亲教师菩提达摩多罗，渡海至东方汉地名‘梁广’，与汉帝萧衍相会。知（帝）不解圣义。至‘喀拉曲’，比丘可师、流志、甘朵等妒忌，流志向亲教师进毒六次，但不能伤害。”（vod srung cig jar vjug pa phal che sde/mkhan po dharmottav ri liv brgyud ni/shar gyi phyogs su rgya mtsho brgal nas phyin/rgya yul *li kun* zhes byavi yul du slebs/rgya rje sa vu yan dang mkhan po mjal/don dam go ba ma yin pa ru shes/mkhar lag chu zhes bya bar byon pa dang/dge slong kha shi dang ni levu tsi/kan rdor la sogs pa yis phrag dog byas/levu tsis mkhan po dharmottvar la/dug ni lan drug blud pas ma tshugs so/）。关于《五部遗教》与禅宗的关系，参看才让《从〈五部遗教〉看禅宗在吐蕃的传播和影响》，《西藏研究》2002年第1期，第35—43页。

[33] 参看戴密微为饶宗颐《敦煌白画》所写的附录《达摩多罗考》，耿昇汉译文刊王尧主编《国外藏学研究译文集》第七辑，西藏人民出版社，1990年，第121—139页。作者认为：“无论如何，达摩多罗一名及其各种奇形怪状的变形明显是西藏人非常熟悉的禅宗第一汉族祖师。从各种迹象来看，他们是从《历代法宝记》或属于汉地禅宗成都支系的其他史料中得到这一人名的。”

文的 Dharmatrāta 并不等同。而且,藏文对这位"罗汉"的梵文转写名称不确定,有时与 Dharmatrāta 相同,音转为"达磨怛逻多",更多的是写作 Dharmatāla,即藏文的 dharam-tva-la,[34]梵文 -tāla即"多罗叶",或以树木多果实象征增益。达摩多罗是一位在家居士(dge-bsnyen)。与这位"法增"事迹相符的有著名的噶当派大师仲敦巴・杰卫炯乃(vbrom-ston-pa rgyal-bavi-vbyung-nas),大师是观世音的化身,是在家的俗人,法名 dge-bsnyen chos-vphel,正好就是法增居士。[35] 一些藏文史料也提到,正是仲敦巴遵照阿底峡大师之命祈请尊者入藏并随侍尊者左右,可以确定达摩多罗事迹与仲敦巴传说确实有互相重叠之处。[36] 东噶仁波且(dun-dkar rin-po-che)在注释《红史》"十六尊者"条目时,曾提到达摩多罗就是来源于仲敦巴。[37] 然而,大名鼎鼎的仲敦巴却没有被藏族传统等同于进入罗汉体系的"法增",罗汉法增的相关文献见于后期高僧大德所撰十六尊者传记,如益西坚赞撰《十六尊者传》(*ye-shes rgyal-mtshan / gnas brten bcu drug gi rtogs brjod*)及五世达赖所著《十六尊者供奉法・无尽佛法之宝》(*vphags pavi gnas brten chen po bcu drug gi mchod pa rgyal bstan vdzad med nor ba*)。[38] 非常令人吃惊的是,这些文献及传说都认定达摩多罗(法增)居士是宁夏贺兰山人(he-lan),因侍奉十六尊者而得到感应,每日都见有无量光佛出现于云中。他的画像常是背负经箧,身旁伏有卧虎。乃至五世达赖喇嘛认定达摩多罗到了贺兰山,扎雅仁波且(brag-yag rin-po-che)根据以上藏文文献描述达摩多罗如下:

居士达摩多罗是一位在家俗人,是观世音菩萨的化身、十六尊者的侍仆。据说他拥有超凡的奇妙法力,无限的谋略,自然而威严的神情和高深的智慧,达摩多罗严格修习佛法,拥有渊博的知识。释迦牟尼佛曾预示阿难陀,居士达摩多罗将从北印度的具祥王宫而来安慰一些信仰佛法的人,其中有信徒也有施主,他们害怕在释迦牟尼佛死了之后,佛法将会衰微,他们的上师也将不和他们在一起。针对如上情况,达摩多罗说:

"佛陀的教法仍会和我们在一起,你们不必生疑和害怕。相反,你们要努力掌握尚未理解的佛法,要以自己的智慧和能力所及获取更高的成就。"说了这番安抚和鼓励的话后,达摩多罗将他们引导到正确的道路上,并且传播了佛法。

在宗教绘画中,位于居士达摩多罗前方的是无量光佛。达摩多罗每天要听取无量光佛的指示。

人们相信十六尊者在未来佛即弥勒佛(强巴佛)到来之前,要一直住在人间护持传播佛陀的教法,居士达摩多罗的任务是侍奉十六尊者。在宗教艺术造像中,常常把他描绘成背负经书的虔诚信徒,张开的华盖表示对经典的敬意。

达摩多罗的右边画的是一只虎。虎的来源可以追溯到十六尊者应唐肃宗的邀请访问大唐的时候。在十六尊者访问期间,尊者进行夏季静修,还经常去贺兰山。由于这座山上有很多伤人的猛兽,居士达摩多罗施用法力,从自己的右膝处生出一只猛虎保卫尊者免受其它野兽的攻击。因而在造像中就把虎画在达摩多罗的右侧。

达摩多罗手里的拂子是表示居士侍奉十六尊者,例如用拂子给尊者扇凉。宝瓶是为尊者准备的净水瓶,包括居士为尊者净脚和以如净水之心侍奉尊者。

达摩多罗手中的宝瓶和拂子,内在的含义是象征观世音菩萨的大慈大悲。他的同情怜悯心给那些处在热地狱之中的人带来了凉爽,正如净水洗去人们心灵的污垢一般,宝瓶所盛之物表示观世音菩萨慈悲心如净水般纯洁,有无比的效力。[39]

五世达赖生活在 17 世纪,但其所记的罗汉事迹当有所本,藏传罗汉达摩多罗形成的时间远在此之前。从达摩多罗化身观

[34] 如东噶仁波且。见《东噶藏学大辞典》第 1226 页"十六罗汉"条(gnas-brten-bcu-drug)。

[35] 仲敦巴(1005—1064)为藏传佛教噶当派开派祖师,热振寺创建人,阿底峡尊者晚年在藏入门弟子和法统传承人。一生未曾受戒,为一虔诚佛教居士。西藏唐卡绘画仲敦巴多长发披肩,身着俗装,背景画热振寺。左侧天空中画阿底峡。

[36] 扎雅・诺丹西绕《西藏宗教艺术》(谢继胜译,西藏人民出版社,1989 年)引述藏文文献记载了很多仲敦巴与十六尊者、叶尔巴寺相关的传说。这些史料显示藏传佛教罗汉达摩多罗形成的过程中确实加入了仲敦巴的事迹,或者说仲敦巴是达摩多罗图像形成的元素之一。

[37] 东噶仁波且注释云,十六尊者按佛教说法,释迦牟尼圆寂时对罗睺罗等十六尊者说:"我的教法在赡部洲消亡前,你们也不会入灭,须护持我的教法。"因而十六尊者在赡部洲十六个地方弘扬佛教。汉地佛教十八罗汉中的和尚尊者是唐太宗迎请十六尊者到国都长安时,负责招待十六尊者的人,以后成为皇帝供养的对象,当了八个皇子的老师。十八罗汉中的居士达哈达拉(达摩多罗)的来历是,11 世纪初,阿底峡到了西藏,住在扎叶巴寺时,一天十六尊者来到阿底峡的面前,仲敦巴招待十六尊者,因而他被列入罗汉之中。西藏十六尊者的画像和塑像,最先是在 10 世纪末,喇钦贡巴饶色的弟子鲁麦仲穷到了长安后,临摹了唐太宗迎请十六罗汉时所造的塑像,回到拉萨后,照此摹本在扎叶巴的十圣地佛殿中塑造了十六尊者的塑像,此后流行于西藏各寺院。虽然十六尊音都是印度的阿罗汉,但通常西藏寺院中他们的画像上的衣着与汉地的和尚相同,原因即在于此。十六尊者的事迹详见策却林喇嘛容增仁波且意希坚赞所著《十六尊者的传记》十函。参看蔡巴司徒・贡噶多杰著,东噶・洛桑赤列注释,陈庆英、周润年译《红史》,西藏人民出版社,1984 年,注释 323。

[38] 东噶・洛桑赤列《东噶藏学大辞典》,中国藏学出版社,2002 年,第 1226—1227 页。五世达赖喇嘛这篇颂文收入作者全集 na 函,木刻本,民族图书馆编号 003411。《西藏宗教艺术》所列藏文参考书目 87 至 93 皆为藏族大德所撰十六尊者传记或颂文。

[39]《西藏宗教艺术》,第 287—289 页。

音、由北印度而来传法的记载，似乎与菩提达摩的事迹相关，只是将来地由南印度改为与藏地相关的北印度。如《传法正宗定祖图》卷一："第二十八祖菩提达磨，南天竺国人，姓刹帝利，盖其国王之子也。从般若多罗出家，得其付法，谓是观音菩萨之所垂迹。"[40]《佛祖统纪》卷五三《历代会要志》第十九"圣贤出化"："达磨观音化身，梁武大通元年，自南天竺来。"

至于藏传佛教如何认定法增是"贺兰山人"，我们以为有如下一些因素：

（1）吐蕃与五台山信仰有直接的关系。敦煌壁画五台山图最早出现在吐蕃占据敦煌时的中唐窟，如莫高窟第159、222、237窟壁画，吐蕃曾有僧人入五台山求法。[41]

（2）禅宗在西夏的传播为禅画进入西夏提供了条件。西夏建国后与汉地禅宗多有接触，草堂寺圭峰宗密（780—841）大师语录很多被译成了西夏文，索罗宁认为圭峰禅曾为西夏佛教主干而且会昌灭佛（845）后并没有消灭，而在西夏继续发展。[42]

（3）《益州名画录》记载卢楞伽于"明皇帝驻跸之日，自汴入蜀"，"至德二载，起大圣慈寺。乾元初，于殿东西廊下，画行道高僧数堵，颜真卿题，时称二绝"。[43]此处记载确定大圣慈寺建于至德二年（757），卢楞伽所作行道僧是在758年，至德（756—758）、乾元（758—760）至上元（760—761）的六年间，这条画史资料确定了中唐时期画家在蜀地绘制行道僧图像的确凿年代，正好是唐肃宗李亨755年安史之乱后于次年七月在灵武登基号令全国的时期。此时京师很多的诗人、大批画家都跟随王室进入巴蜀，同时也有一部分艺术家跟随李亨进入灵武，从而形成8世纪后半叶艺术图像及其风格的大迁移，行道僧图像此时进入四川和西北边陲，应当是合理的解释。前面提到西蜀保唐禅与吐蕃时期禅宗的传播即与此相关。

（4）西藏罗汉的传说与灵武[44]、贺兰山、西夏五台山的形成背景符合。西藏传说十六尊者在唐肃宗时期曾访问汉地，此时玄宗幸蜀，肃宗驻兵灵武。《宋高僧传》卷三〇"唐朔方灵武下院无漏传"记载，新罗国僧人无漏"所还之路山名贺兰，乃冯（凭）前记遂入其中，得白草谷结茅栖止。无何安史兵乱，两京板荡，玄宗幸蜀，肃宗训兵灵武，帝屡梦有金色人念宝胜佛于御前。翌日，以梦中事问左右，或对曰：'有沙门行迹不群，居于北山，兼恒诵此佛号。'肃宗乃宣征，不起。命朔方副元帅中书令郭子仪亲往谕之，漏乃爰来。帝视之曰：'真梦中人也。'"[45]此外，《宋高僧传》"唐朔方灵武龙兴寺增忍传"记载，该僧"会昌初，薄游塞垣访古贺兰山，中得净地者白草谷，内发菩提心，顿挂儒冠直归释氏，乃薙草结茅为舍，倍切精进。羌胡之族竞臻供献酥酪，至五载，节使李彦佐嘉其名节，于龙兴寺建别院号白草焉，盖取其始修道之本地也"。僧人在武宗会昌元年（841）灭法之初避入贺兰山，所居"中得净地者白草谷"，或为西夏时拜寺口与拜寺沟所在。

从以上记载来看，贺兰山是中晚唐京师动荡、佛法衰微之时的避难所，吐蕃也在这段时期从汉地引入了十六罗汉：据藏文文献记载，在赞普朗达玛灭法时（唐武宗会昌元年，公元841年），西藏六位大师来到多康，见到当地各寺普遍绘塑十六尊者像，卢梅、仲穷大师等都摹绘了罗汉像，迎到藏中叶尔巴地方，这就是著名的叶尔巴尊者像。依此契机，即中晚唐僧人于贺兰山避难修法及肃宗进入灵武等，西夏时此地衍变为佛教圣地五台山。

关于唐肃宗在灵武梦见僧人颂宝胜佛号的记载对藏传佛教达摩多罗的来源至关重要，证明五世达赖所言盖有所本，记载以上事迹的著作都在五代至宋，此时的宝胜如来佛已经完全演变成行脚僧形象。肃宗梦见的新罗僧人在贺兰山内诵念的"宝胜佛"，就是行脚僧形象的宝胜佛。因此，五世达赖才谈到肃宗时期藏地传入罗汉，达摩多罗是贺兰山人！从字义分析，"宝胜如

---

[40]《大正藏》第五十一册，No. 2079。

[41]"为了将来重修佛寺，（桑喜等）五位使臣便到五台山圣文殊菩萨的佛殿去求取图样。这座佛殿修建在山顶上，笼罩在非人的雾霭之中，据说只用七天便修成了。"《巴协》第8页。（de nas sang shi vgran bzangs shig pa glo ba la bcags nas bsad mi lnga po rgyavi ri mgo rde vu shan gyi rtse la/mi ma yin gyi na bun stibs pavi khrod na zhag bdun la rtsigs pavi vphags pa vjam dpal gyi pho brang tav pa la dpe len du phyin te）。另可参看扎洛《吐蕃求〈五台山图〉史实杂考》，《民族研究》1998年第3期，第95—101页。

[42]K. J. Solonin, "*Tangut Chan Buddhism and Guifeng Zong-mi*," 刊《中华佛学学报》第11期，第365—424页。

[43]黄休复《益州名画录》将卢楞伽列入"妙格上品六人"之一。

[44]唐人经常将灵武与贺兰山联系在一起，如唐代诗人韦蟾《送卢潘尚书之灵武》："贺兰山下果园成，塞北江南旧有名。水木万家朱户暗，弓刀千队铁衣鸣。心源落落堪为将，胆气堂堂合用兵。却使六番诸子弟，马前不信是书生。"（《全唐诗》卷五六六）

[45]《佛祖历代通载》卷一三记："秋七月，皇太子即位于灵武，是为肃宗。旬日，诸镇节度兵至者数十万，乃以房琯为相，兼元帅讨贼，未几为禄山所败。于时寇难方剡，或言宜凭福佑，帝纳之。引沙门百余人，行宫结道场，朝夕讽呗。帝一夕梦沙门身金色诵宝胜如来名，以问左右，或对曰：'贺兰白草谷有新罗僧名无漏者，常诵此佛，颇有神异。'帝益讶之，有旨追见无漏，固辞不赴。寻敕节度郭子仪谕旨，无漏乃来见于行在。帝悦曰：'真梦中所见僧也。'既而三藏不空亦见于行宫，帝并留之，托以祈禳。"

来佛”的“宝”可为“法宝”，理解为藏文的 chos，“胜”可以是增益、发展，藏文动词 vphel 为“增益”、“壮大”之意，vphel 可见藏文达摩多罗之名 chos-vphel(法增)来源于“宝胜”而非“法救”。

此处记载的另一层含义与前述吐蕃时期僧人前往益州拜访新罗金和尚无相的史实相吻合，此处所记居贺兰山的新罗僧人无漏与居益州的新罗僧人无相事迹相符。由无漏诵持“宝胜如来”名号推断，访益州吐蕃僧人或可由无相处得到“宝胜如来”或“达摩多罗”名号。

(5) 贺兰山原有的佛教圣地传统使得西夏时期的贺兰山取代了五台山的位置，并将文殊道场搬迁到贺兰山，建五台山寺。因此，文殊菩萨在西夏受到特别的尊崇，在敦煌莫高窟、榆林窟及河西诸石窟，西夏文殊变是刻意表现的题材，西夏王室成员往往化身文殊变内的人物。明朱旃撰《宁夏志》记：

文殊殿，在贺兰山中二十余里。闻之老僧，相传元昊潜居此土之时，梦文殊菩萨乘狮子现于山中，因建殿宇，绘塑其相。画工屡为之，皆莫能得其仿佛。一旦，工人咸饭于别室，留一小者守视之，忽见一老者龚皤然，径至殿中，聚诸彩色于一器中泼之，壁间金碧辉焕，俨然文殊乘狮子相。元昊睹之甚喜，恭敬作礼，真梦中所见之相也，于是人皆崇敬。逮之元时，香火犹盛，敕修殿宇，每岁以七月十五日，倾城之人及邻近郡邑之人诣殿供斋、礼拜。今则兵火之后焚毁荡尽。㊻

以上记载，实际上是演绎敦煌莫高窟第 61 窟《五台山图》㊼描绘的佛陀波利故事。文献记载，唐仪凤元年(676)，罽宾佛陀波利由北印度至五台山求见文殊菩萨，文殊化身白衣老者，要佛陀波利携佛经至中土方可见之。高僧返回携陀罗尼经刻于经幢。㊽ 贺兰山内文殊殿与原称“文殊堂”的敦煌莫高窟第 61 窟所绘黑衣人见白发老者同出此说，只不过元昊自比佛陀波利。

(6) 西夏将贺兰山作为北五台山之后，原与山西五台山相关的人物、传说等皆移入贺兰山体系，典型的就是宋代文献广为记载的文殊菩萨与佛陀波利入五台山故事。由于中印僧人往来于途，㊾吐蕃人将中晚唐以来汉藏文化交流中得到的行道僧类形象赋予包括佛陀波利在内的所有行道僧人，他们对作为禅宗始祖的菩提达摩的认知度超过佛陀波利，故将佛陀波利与五台山传说中的佛陀波利替换为菩提达摩，佛陀波利访问的五台山疑被 11—13 世纪的吐蕃人认定为西夏的北五台山，即贺兰山。在这种情势下，佛陀波利成为贺兰山人，与之形象转换的菩提达摩或达摩多罗自然变成了贺兰山人。12—13 世纪前后，禅宗画的兴起，西夏人对汉地书画感悟极深，一些远在江南的禅余画题材被西北边陲的西夏人照单全收，伏虎罗汉及一些散圣图像进入了西夏，如山嘴沟壁画第 2 窟甬道口的伏虎罗汉及降龙罗汉和安西东千佛洞第 2 窟南北甬道口上方壁画疑是寒山、拾得与布袋和尚的造像；在蕃夏交往中，西夏人禅宗画中的布袋和尚、伏虎罗汉又进入藏传图像体系，自然形成禅宗伏虎罗汉与行道僧达摩多罗的图像重叠。此外，伏虎罗汉进入贺兰山，或许与早期文献所记五台山出现老虎，阻挡大师行进的传说有关。㊿

当然，伏虎罗汉有自己独特的成长路径，或与禅宗水墨画的兴起有关，我们不能将虎伴其右的敦煌晚唐五代行脚僧等同于伏虎罗汉。藏传佛教达摩多罗造像分为两种类型，一类图像显然继承了敦煌五代时期的行脚僧或玄奘造像的主要特征；另一类则更接近禅宗伏虎罗汉的图像特征，有僧人与虎，但并非行道于途。如藏区东部 15 世纪的一幅唐卡，高僧作疾行状，背经箧，然而右手执禅杖，净瓶系于腰间，前方有猛虎回首(彩图 3m－4－

㊻(明)朱旃撰，吴忠礼笺证《宁夏志笺证》，宁夏人民出版社，1996 年，第 96 页。

㊼该窟由五代归义军节度使曹元忠出资开凿，约在公元 950 年完成。洞窟为崇拜文殊菩萨而造，原有文殊骑狮子的泥塑像，故俗称为“文殊堂”，可惜塑像已倒塌，尚有少许狮子尾巴和四足遗迹。西壁的一幅 3.6 米高、13.6 米宽的巨型《五台山化现图》，描绘文殊在五台山显灵的故事和众生登山拜佛情况。

㊽《宋高僧传》卷二“唐五台山佛陀波利传”：“释佛陀波利，华言觉护，北印度罽宾国人，忘身徇道遍观灵迹。闻文殊师利在清凉山，远涉流沙躬来礼谒。以天皇仪凤元年丙子杖锡五台，虔诚礼拜悲泣雨泪，冀睹圣容。倏焉见一老翁从山而出，作婆罗门语谓波利曰：‘师何所求耶?’波利答曰：‘闻文殊大士隐迹此山，从印度来欲求瞻礼。’翁曰：‘师从彼国将佛顶尊胜陀罗尼经来否？此土众生多造诸罪，出家之辈亦多所犯，佛顶神咒除罪秘方，若不赍经，徒来何益？纵见文殊亦何能识？师可还西国取彼经来流传此土，即是遍奉众圣广利群生，拯接幽冥报诸佛恩也。师取经来至，弟子当示文殊居处。’波利闻已，不胜喜跃，裁抑悲泪向山更礼，举头之顷不见老人。波利惊愕，倍增虔恪，遂返本国取得经回。既达帝城便求进见，有司具奏，天皇赏其精诚崇斯秘典，下诏鸿胪寺典客令杜行顗与日照三藏于内共译。”《广清凉传》亦有记载，见《大正藏》第五十一册。

㊾东千佛洞第 2 窟西侧甬道口上方画一衣着褴褛、躯体嶙峋的僧人手执木杖，疑为寒山或拾得，东侧甬道口上方另一位鼓腹僧人虽不见布袋，仍可以判定为布袋和尚，或许是散圣造像进入西夏的初期样式。

㊿如成书于 7 世纪后半叶(680—683 唐高宗永隆元年至弘道元年)，667 年参拜五台山的释慧祥编撰《古清凉传》卷上：“昔有一僧，游山礼拜，到中台上，欲向东台，遥见数十大虫，迎前而进。其僧，誓毕身命，要往登之。俄而祥云郁勃，生其左右，顾眄之间，冥如闭目，遂深怀大怖，慨恨而返。余与梵僧释迦蜜多，登中台之上，多罗初云必去，后竟不行，余以为圣者多居其内矣。”《大正藏》第五十一册，第 1095 页。

7 达摩多罗唐卡)。[51] 至16世纪的西藏唐卡所绘达摩多罗,行旅特色逐渐消褪,虽仍背经架,但已无负重孤寂感,锦衣帛带,右手拂子,左手净瓶,身体右侧有如同大猫般的卧虎(彩图3m-4-8 达摩多罗唐卡)。[52] 可见藏式十六罗汉的一类造像,主要继承了敦煌行脚僧样式。

最值得关注的是,内蒙古阿尔寨石窟第33窟左壁有较为完整的藏传佛教十六罗汉供养图,其中有居士达摩多罗藏、蒙文榜题和壁画,壁画中的人物并非典型的敦煌样式的行脚僧,而是伏虎罗汉造像(彩图3m-4-9 阿尔寨石窟第33窟达摩多罗壁画)。画中人物俗人装,有背光,右手执拂尘,左手持净瓶,坐于大石几上,前方蹲坐老虎。假如阿尔寨石窟建于元代,那么作为伏虎罗汉形象的达摩多罗于元代已经进入藏传佛教罗汉造像系统。此外,阿尔寨石窟达摩多罗图像展示了蒙古喇嘛教达摩多罗信仰的变化。由于地域的联系,达摩多罗图像与贺兰山再次连接了不同地域和民族之间藏传佛教信仰的环节。五世达赖喇嘛的《十六尊者传》有蒙文译本名为《无尽的宝珠》(*baraγtal Ügei čindamani*)[53],蒙古学者阿旺伦珠达吉(ngag dbang lhun vgrub dar. rgyas)1775年著《仓央嘉措密传》(*thams cad mkhyen pa ngag dbang chos grags dpal bzang bovi rnams par thar pa phul du byung bavi mdsad pa bzang povi gtam snyen lhavi tamburavi rgyud kyi sgra dbyang zhes bya ba bzhugs so*"一切语自在法称祥妙本生记殊异圣行妙音天界琵琶音")中,同样提到达摩多罗生于阿拉善,并与六世达赖仓央嘉措于贺兰山内见到"山神",在神灵显圣处建造广宗寺,当地传说演绎有宁夏中卫人供奉六世达赖而得子,在贺兰山附近南河建昭化寺(朝克图库勒 dpal ldan bstan rgyas gling)。[54] 六世达赖的传说或许有某些历史因素,但其与贺兰山的联系,实际上可以看作五世达赖阐发的达摩多罗传说在18世纪蒙藏特定关系史条件下的发展,从而构成行脚僧、宝胜如来、伏虎罗汉到达摩多罗至六世达赖的演变轨迹,这在中国美术史上也算是绝无仅有的个案!

明代万历年间出现在土默特蒙古喇嘛教寺院的壁画,十八罗汉中绘送子布袋和尚和达摩多罗,后者的形象呈两种样式:呼和浩特市大召寺为行脚僧达摩多罗,戴典型的藏式居士帽,背经箧,经箧上方腾起的云雾上有化佛,左手托净瓶,右手执拂子,拂子下方有粗线勾勒的老虎;达摩多罗左侧另有一位行脚僧,双臂升起向外展,达摩多罗造像绘制在青绿山水中,或许与其生平事迹有关。[55] 美岱召大雄宝殿壁画虽然没有十六罗汉,但在佛殿正壁释迦牟尼佛须弥座下方两侧分别描绘布袋和尚和达摩多罗,与四大天王并列,可见在明末清初布袋和尚与达摩多罗作为保护神,具有相当高的地位。该处达摩多罗同样描绘成行脚僧样式,但席力图召古佛殿罗汉像中达摩多罗已作伏虎罗汉形象。[56] 明万历年间的另一幅缂丝唐卡上出现的伏虎罗汉,手持净瓶与拂子,前方有卧虎,同样没有背经架(彩图3m-4-10 明代缂丝唐卡达摩多罗像)。[57] 可见藏传佛教达摩多罗造像仍有行脚僧与伏虎罗汉两种样式,明代初年多罗汉样式,明中后期改为达摩多罗样式,清代似乎厘定为标准的达摩多罗样式,如宫廷画家姚文瀚所绘《罗汉图》(彩图3m-4-11 姚文瀚绘《罗汉图》)。因此,戴密微文章提到汉藏地十六罗汉增加的是达摩多罗和参与顿渐之争的和尚摩诃衍。[58] 假设藏传罗汉最初为达摩多罗与和尚摩诃衍,宋元之际逐渐置换为伏虎罗汉和布袋和尚,故藏传罗汉有伏虎罗汉画法,更多的早期达摩多罗图像仍描绘为行脚僧样式。然而,即使是作为玄奘或行脚僧样式的藏传罗汉达摩多罗,仍与西夏相关,因为玄奘取经图皆出现在西夏统治

[51] Marylin M. Rhie & Robert A. F. Thurman eds., *World of Transformation: Tibetan Art of Wisdom and Compassion*, New York: Tibet House, 1999, pls. 15 and 63.

[52] Marylin M. Rhie & Robert A. F. Thurman eds., *Wisdom and Compassion: the Sacred Art of Tibet*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1991, pls. 17 and 15.

[53] 巴图吉日嘎拉、杨海英著《阿尔寨石窟:成吉思汗的佛教纪念堂兴衰史》,日本风向社,2005年,第58页。《十六尊者传》蒙文译本记载,罗汉们来到哈喇山(Hala Šan)的时候,男居士(蒙文"吴巴喜"ubasi,梵文"优婆塞"upāsaka)达摩达拉曾亲自洒扫而侍奉。《阿尔寨石窟》一书作者提到:"考虑到十六罗汉乃佛祖弟子,说他们来到阿拉善(贺兰山)一定是反映了古老的传说。"他们认为"这一传说或许与《魏书》内《释老志》的记录有关系。即:佛教先传入匈奴,后才由北方传至中原汉地"。作者提及的《魏书·释老志》记载:"汉武帝遣霍去病讨匈奴,获休屠王金人,以为大神,列于甘泉宫,不祭祀,但烧香礼拜而已。此则佛道流通之渐也。"参见成书于1835年的《蒙古政教史》,民族出版社,1989年,第53页。

[54] 收入黄颢、吴碧云编辑《仓央嘉措及其情歌研究》,西藏人民出版社,1982年,第484—552页。参见阿旺伦珠达吉著,庄晶译《仓央嘉措密传》。广宗寺藏语名为"丹吉楞"(bstan rgyas gling),俗称"南寺",位于贺兰山西麓南端山谷中,寺中大经堂"黄楼寺"即供奉六世达赖之处,寺成于乾隆二十二年,"是遵照六世达赖喇嘛的遗言而建,康熙五十五年西藏政变,六世达赖喇嘛出亡阿拉善旗,为群众所信仰,六世达赖于广宗寺所在的位置遇见贺兰山神。因以建寺,六世达赖成为广宗寺第一任'喇嘛坦'"。参见阿拉善左旗人民政府编《阿拉善史志资料选编》(铅印本)"阿拉善旗的喇嘛庙",1986年,第100—103页。

[55] 此处壁画位于呼和浩特市大雄宝殿门东侧南壁,该寺为阿拉坦汗明万历年间所建。

[56] 壁画位于席力图召古佛殿东壁。

[57] 西藏文物管理委员会编《西藏唐卡》,文物出版社,1985年,图版46。

[58] 参看沈卫荣《西藏文献中的和尚摩诃衍及其教法——一个创造出来的传统》,台北《新史学》第十六卷,第47页。

瓜州晚期的榆林窟。[59] 可以确认,藏传佛教罗汉造像同时出现的伏虎罗汉和布袋和尚,与西夏人的引荐相关。

本节从宁夏贺兰山山嘴沟石窟壁画出现的伏虎罗汉图像入手,讨论了汉藏十六罗汉与十八罗汉的区别,重点分析藏传佛教"十八罗汉"中达摩多罗图像的形成及其发展演变:唐贞观以后玄奘事迹,造就了取经高僧图像并衍变为泛指的名为"行僧"、"行道僧"或"行脚僧"图像;此类图像行旅造像元素与当时流行的行道天王图像相契合,使行道僧具有西域敦煌北方天王护持信众的职能,并以往来丝路携经传法的行道僧名号"宝胜"与五方佛宝生如来形成关联,于晚唐五代演变为具有世俗神祇特征的"宝胜如来"。晚唐保唐禅在吐蕃的传播致使藏人接受了菩提达摩多罗的名号,对禅师"和尚"的尊崇使之与行脚僧图像糅合,藏人逐渐以"达摩多罗"称呼行脚僧图像(只有藏人如此称呼)。安史之乱后,唐肃宗登基灵武,激活了新罗僧人贺兰山佛教传说,构成贺兰山与行脚僧、宝胜如来的图像联系;给予当时与唐文化交往密切的吐蕃以贺兰山与行道僧连为一体的印象。此外,跋山涉水的罗汉极强的行旅特征是行道僧进入藏传佛教罗汉体系的关键,吐蕃从汉地引入的罗汉体系本身就包含了行道僧与贺兰山的情节因素,其与西夏在12世纪前后的交往唤起了前者晚唐行道僧或宝胜如来与贺兰山的记忆。吐蕃、西夏与五台山的特殊关系造成贺兰山与五台山关系的置换,结果是佛陀波利、达摩多罗、行脚僧形象元素形诸藏传佛教的"达摩多罗"图像,而两宋时期借由禅宗自汉地引入西夏的禅宗画伏虎罗汉逐渐替代了行道僧形象的达摩多罗,并与藏传佛教史上作为居士的仲敦巴事迹杂糅,形成藏文名称 dge bsnyen chos vphel"居士法增"指代达摩多罗,并由此形成13世纪以后藏传佛教艺术中双重的达摩多罗图像,呈现伏虎罗汉与行脚僧两种样式。

达摩多罗图像是中国美术史上的典型个案,它的形成是唐代中外文化交流的背景下,经历8—9世纪、11—13世纪两个特殊时期,有唐五代两宋、吐蕃、西夏、蒙古等我国境内各民族共同参与、创造的艺术形象,是我国各民族文化交流的最好见证![60]

行脚僧、宝胜如来、达摩多罗与伏虎罗汉图像关系简表

年代 / 地区	7—8世纪	9—10世纪	11—13世纪	14—16世纪	15世纪以后
汉地	玄奘像。唐长安寺院绘汉风行脚僧或行道僧像。	以"宝胜如来"称呼行脚僧,图像流行西南与西北;行脚僧现胡貌梵相,有虎陪伴;宝胜如来与西方白虎相关。	汉传十八罗汉形成,禅宗布袋和尚出现,布袋和尚转化为弥勒,弥勒作为十八罗汉主尊。		达摩多罗与和尚、伏虎罗汉与降龙罗汉两种藏传罗汉体系并存,汉地多伏虎与降龙,蒙古地方多达摩多罗与和尚。
藏地	禅宗传播,由汉地入蕃僧人得"和尚";由保唐禅得到达摩多罗名号。形成"菩提达摩—达摩多罗—和尚—五台山"系统,无图像留存;吐蕃人参访五台山。	新样文殊流行,佛陀波利事迹混入达摩多罗。		藏传十八罗汉系统形成中,达摩多罗原本"和尚"特征转移至布袋和尚;达摩多罗成为居士;达摩多罗与布袋和尚成为藏传罗汉增补者;藏传寺院达摩多罗、伏虎罗汉并存;布袋和尚替代达摩多罗;藏传寺院达摩多罗、伏虎罗汉并存;布袋和尚替代达摩多罗。	

[59] 见安西榆林窟第2、3、29窟和东千佛洞第2窟。

[60] 对玄奘、行脚僧图像的演变相关缘由的分析,读者可以比较 Dorothy C. Wong(王静芬),"The Making of a Saint: Images of Xuanzang in East Asia", *Early Medieval China* 8 (2002), pp. 43-81.

（续表）

年代 地区	7—8 世纪	9—10 世纪	11—13 世纪	14—16 世纪	15 世纪以后
西夏		新罗僧贺兰山诵宝胜如来名号，行脚僧图像流行于西夏故地。	贺兰山取代五台山，宝胜如来与佛陀波利事迹杂糅，布袋和尚散圣人物进入西夏绘画，蕃夏文化交流。		
蒙古				土默特河套寺院藏传达摩多罗像流行，布袋和尚世俗化为弥勒，蒙古地区弥勒信仰流行。	西北蒙古寺院达摩多罗与贺兰山关联。

第一节

西夏石窟藏传风格壁画：莫高窟第465窟图像辨识与分析



西夏石窟壁画是西夏时期最大的美术遗存，具有吐蕃波罗风格或后期藏传风格的作品在西夏石窟壁画中占有相当的比例。西夏石窟藏传风格壁画不仅分布在敦煌、安西及整个河西走廊，在西夏京畿之地的宁夏也有发现，壁画创作的时间从西夏前期至末期。这些壁画对研究西夏历史文化具有重要价值，但至今无人进行系统深入的研究。本书已对莫高窟、榆林窟、东千佛洞等石窟藏传风格的壁画进行了分析，本章主要研究莫高窟第465窟。

一、敦煌莫高窟第465窟的图像辨识与分析

莫高窟第465窟及其壁画最早见于著录者，是在伯希和1920—1926年间出版的《敦煌石窟》(*Les Grottes de Touen-houang*)第4卷第34—44页。这些记载有助于我们了解伯希和进入莫高窟时(1906—1909)该窟的面貌。作者首先描述了该窟(伯182窟)的前室：

182窟有一个前室，前室通过一个4.20米宽、3.25米高的宽敞洞窟，窗子面向岩壁。前室有天窗；前室的宽度有6.35米、深6.90米；在其侧壁的开始处，有一些门与附近的小洞和壁龛相通。前室的所有装饰是完全西藏风格的彩绘佛塔。在每面侧壁上都有一座，背屏(主室窟门)两侧各一座。一条甬道长1.75米、宽1.5米、高3米，位于背屏的中央，人们可以由此进入主室。甬道的墙壁上都写满了汉文、藏文，有时是西夏文，特别是蒙古文的游人题记，这些题记有时彼此互相交织在一起而不可能被利用了，对于蒙古文则更是如此，特别是那些不能长期胜任的研究这些题记的人。在前室的抹层之下，再没有其他更为古老的抹层了。①

接着，伯希和记录了一些前室的汉文题记，然后描绘主室：

主室有竖向延伸的"天窗"(tvien tchvouang即藻井)。主室宽8.8米、长10米，最低处的高度为3.75米(最高处当然在藻井上，约为5.70米)。在主室的中央，于中心稍微偏后一点的地方，是与第120窟中心增补的那类五层塔的基础。该塔曾装饰以密教的小塑像，现在几乎已经一无所剩了。主室的装饰完全属于藏传密教风格。洞壁上的画由那些常见的跳欠的神灵占据，这些神灵往往拥有明妃。其年代肯定要晚于千佛洞壁画并且没有装饰质量。②

作者于后面还收录了用藏文的汉语译音和译文记载画面所描绘的大成就者的榜题贴附纸条，这些榜题对于我们确认壁画人物造像有很大的帮助。我们在具体分析第465窟壁画时将加以利用。对第465窟壁画图像身份的确认，最早见于谢稚柳先生1942年对此窟图

①Pelliot，*Les Grottes de Touen-houang* tome VI，Paris，1914－1925，pp. 34－35.

②Pelliot，*Les Grottes de Touen-houang* tome VI，p. 35：La proprement dite est à *t'ien-tch'ouang* allongé longitudinalement. La grotte a 8,80 m de large sur 10 m de long et à peu près 3,75 m de hauteur minima (le maximum étant naturellement au t'ien-tch'ouang à environ 5,70 m). Au milieu de la grotte，un peu en arrière du centre，base de stùpa，à 5 étages，du genre de celui qui a été ajouté au centre de 120 n. Ce stùpa était orné de statuettes tantriques dont il ne reste presque rien. La décoration de la grotte est purement du tantrisme tibétain. Les panneaux des parois étant occupés par des divinités le plus souvent dansantes，et très souvent en copulation avec leurs çakti. La peinture，postérieure certainement à celles du *Tsvien-fo-tong*，nvest pas sans qualités décoratives.

像较为详尽的描述,③作者使用的此窟编号是张大千所编第309窟,确定为唐吐蕃窟,我们从谢先生的笔录,可以了解第465窟当时的情景和当时藏人画师对窟内神灵的称呼。谢先生记录的窟内壁画的这些藏语译音,为我们确认壁画本尊神的确凿身份有极大的帮助。录文如下:

第三百零九窟　唐吐蕃

外洞

洞口:高一丈有二寸,广一丈二尺二寸。洞内:高一丈有二寸,深二丈一尺三寸,广二丈,顶上藻井。画记:南壁 塔一座。西壁 塔二座(左右壁)。北壁塔一座。

里洞

洞口:高八尺六寸,深五尺一寸,广七尺七寸,有门,后置。洞内:高一丈有二寸,深二丈九尺七寸,广二丈八尺二寸,顶上藻井。佛座:正中圆佛座一座,毁。

画记:

东壁

关瀑下溪,四手青身,手足俱缠蛇,上一左手持戟,下一左手持人骨碗,上一右手持剑,下一右手持八郎鼓(左壁)。塔麽,骑一骡子,以两蛇为辔,人皮为鞍,塔麽项间挂人头五十,一象鼻海怪牵骡(右壁南)。关瀑瓮,左手持人骨碗与降魔杵,右手持月牙刀(右壁北)。菩萨一躯(右壁)。

南壁

柔歇麽,三头四臂,左头绿,右头黑,青身,抱一黑身四臂女子,手持一碗,左足下踩一红身男子(壁西)。杜儿给候,黑身三头,六臂,抱一青身女子六手,下踩一红身男子(壁东)。向多壳谦,三头六臂,抱一披发女子,左足下踩一白身男子,右足下踩一黑身男子(壁中)。

西壁

丁壳儿,青身,左足下踩青身四臂男子,右足踏一红身女子(壁南)。电却,青身,抱一红身女子,左足下踩一红身女子,右足踩一黑身男子(壁中)。卡靴麽,红身,左足踩一黑身男子(壁北)。

北壁

电却壳儿,左半红身,右半白身,十二臂,左足下踩男女二身,男红身,女黑身,第一左右手高举,第二左右手持人皮,第三左手持黑绳,右手持八郎鼓,第四左手持矛,右手持人头,第五左手持人骨碗,右手持月牙刀,第六左手持铃,右手持金刚杵(壁东)。解铎,青身,五头十六手,持人骨碗,抱一女子,淡青身,左手持月牙刀,右手持人骨碗,左右足踏男鬼二身(壁中)。

窟顶

佛四铺,东方青身,南方红身,西方黄身,北方绿身(顶四面)。佛一铺,白身(藻井)。④

下面,根据第465窟的图像资料,首先对第465窟壁画中出现的双身图像逐个进行图像辨识。

1. 西壁中铺的双身图像(彩图3d-1-1　莫高窟第465窟西壁中铺双身像)

西壁即第465窟内室的后壁,由于该窟门朝向东,西壁也就是主壁,其中铺所绘图像可以被确认为整个洞窟壁画的主像。窟顶藻井中央所绘大日如来坐西头东,也表明西壁是主壁。但是我们还应该考虑到洞窟中央原建有曼荼罗,整个洞窟的壁画是以曼荼罗来构图的,洞窟壁画的主像应与圆形曼荼罗上方现已不存的中央神灵相互一致。此外,本窟的西壁、南壁、北壁包括东壁所绘本尊神像图像所占的画格大小基本相同而没有侧重,表明设计壁画者是平等看待诸位本尊的。假如我们确认西壁主尊为整个洞窟的主尊,那么整个洞窟图像势必以此神所代表的曼荼罗布局来安排全窟所绘神灵,即为上乐金刚曼荼罗。然而,从下面的图像分析可以发现,此窟不同壁面描绘的神灵并非属于一个特定的本尊神曼荼罗,与上乐金刚曼荼罗中出现的本尊神体系并不完全相同。一个曼荼罗之中只会出现一个本尊神,假如只是上乐金刚曼荼罗,根据典型的三十七神上乐金刚曼荼罗图,主尊为上乐金刚的曼荼罗之内不会同时出现喜金刚等其他本尊神。第465窟是将众本尊代表的多个曼荼罗安排在一个大的曼荼罗内,但是该壁三铺所绘皆属上乐金刚同一个曼荼罗,其他二壁三铺本尊则分属不同的本尊系统。可见,第465窟的上乐金刚曼荼罗,是所有曼荼罗中的主曼荼罗。

西壁中铺的双身像男尊身色为紫褐色(依照上乐金刚曼荼

③虽然敦煌第465窟及其壁画是最早见于著录的,但作者没有辨认壁画图像的身份。

④谢稚柳《敦煌艺术叙录》,第415—417页。金维诺和宿白两位教授对第465窟的研究作出了令人称道的贡献,我们在论述分析第465窟的创建年代的论文中对此将进行具体的分析。

罗的造像仪轨,画面男尊的身色原本为深蓝色,金刚亥母的身色为红色),生有一面三眼,二臂;头戴饰有交杵金刚的五骷髅头冠和五十颗断头串成的项环,双手拥妃且右手持金刚杵、左手持铃,右脚踩黄色仰卧魔,左脚踩黑色伏卧魔。女尊明妃身色为红褐色,头像右侧猪首极难辨认;一面三眼,左手拥男尊,右手持剥皮刀高举,右腿抬起勾向男尊,左脚与男尊右脚相叠踩向黄色仰卧魔。主尊的上方绘有五幅不同颜色的双身图像,从画面男尊所执的象皮及持物可以确认,此五幅双身图像为代表曼荼罗五方的十二臂上乐金刚与金刚亥母双身像。谢稚柳先生所记此像为"电却",正好是藏文"上乐金刚"bde-mchog 的译音。主尊两侧竖格的前三格所绘为六位瑜伽女或称被甲六佛母,这种瑜伽女造像经常出现在 11 世纪前后有金刚亥母图像的绘画中。除了画面右侧绿色的瑜伽女被甲阎罗王母外,其他瑜伽女的身色难以确认,其中包括红色的被甲金刚亥母、蓝色的簪芝噶佛母、白色的守护母、黄色的威慑母和蓝色的愚蔽母。六位女神都生有一面四手,右手持鼓和剥皮刀,左手持天杖和头骨碗,代表金刚亥母真言的六个字母。[⑤] 壁画主尊两侧竖格最下方所绘图像为八位印度大成就者,画面左侧右手上举者,无疑是阻止太阳移动的毗缕波,这幅图像的画法与黑水城金刚亥母唐卡中出现的毗缕波图像几乎完全一致,可见这两幅作品的造像传统之间有密切的联系。底行右起第五格从其造像特征分析,此为大成就者甘达巴,梵文作 Ghantapa 或 Gaṇṭāpāda,藏文更多称其为 rdo rje dril bu pa"金刚铃"[⑥],是上乐金刚本尊传承的重要上师,其造像风格一直延续到 17 世纪,[⑦]但在 18 世纪以后,其造像特征发生了很大的变化。[⑧]

西壁北铺的单身女像为典型的金刚亥母单身像(彩图 3d-1-2　莫高窟第 465 窟西壁北铺金刚亥母)。身色为红褐色,侧面可以看到一猪首,三目四臂,一手上举剥皮刀,一手捧颅钵,并夹持一细柄天杖,挂五十颗骷髅瓔珞,二足各踏一仰卧魔。金刚亥母原来的身色为红色,因色彩褪色呈现红褐色。谢稚柳先生记音为"卡靴麽",为藏文金刚亥母 phag-mo 的安多语读音。此铺图像两侧次下方二格与底行绘有八位大成就者,图集中此行大成就者像有三幅被窟内曼荼罗遮挡。但此铺壁画底行南起第三幅,原附纸条记有"葛……巴此云呼 □师"者,即为藏文的 kva-li-ka-la;另有一幅(位置不详)贴附纸条云"……□鸡□巴此云养飞禽师",[⑨]汉文还原为邬提梨波,八十四位大成就者中的第七十一位,即 u-dhi-li-pa,藏语实际发音为"乌谛梨巴",其中 dhi 就是汉语的"鸡"。[⑩]

西壁南铺的单身像,与西壁北侧的单身金刚亥母相呼应,是二臂上乐金刚的单身像(彩图 3d-1-3　莫高窟第 465 窟西壁南铺上乐金刚)。谢稚柳先生记音为"丁壳儿",就是藏文 bde-mchog-vkhor"上乐金刚眷属神"的缩写 bde-vkhor 的音译。整个西壁的三幅图像,表述了上乐金刚双身像所蕴涵的意义:上乐金刚象征解脱之道(慈悲),金刚亥母象征本体或空性(Śūnyatā)和大乐。金刚亥母以肢体拥抱本尊的双身像,象征她代表的智慧(prajñā)与本尊代表的解脱之道(upāya 方便)密不可分。上乐金刚单身像的身色已基本脱落,但原本的颜色应为深蓝色。生有一面三眼,戴饰有交杵金刚的五骷髅头冠,双手置于胸前交持金刚铃杵;下肢展右(ālīdha),脚踩仰卧魔和伏卧魔。此铺壁画顶行五幅图像的中间一格手持金刚和铃杵的菩萨装人像,有大的背龛和莲花座,从其持物判断,应为上乐本尊传承的始祖金刚持或金刚手。左右两侧为上乐金刚化身像。顶行左右角及竖

---

⑤Vajra 指"金刚杵",vārahī"牡豚"。种子 vaṃ hrīṃ,真言:Oṃ vajravairocanīye (hūṃ hūṃ phaṭ) svāhā Oṃ vajravārāhi āveśaya sarvaduṣṭān hrīṃ svāhā Oṃ hūṃ hrīṃ hāṃ Oṃ sarvabuddhaḍākinīye vajravarṇanīye hūṃ hūṃ phaṭ phaṭ svāhā。藏文称她作 rdo rje phag mo,属于四大空行母(即 Vajravārāhī, Naro-mkhav-spyod-ma, Vajra-ḍākinī 和 Siṃhavaktrā)之一,是上乐金刚的阴性佛母(bde mchog gi yum bkvi lha mo),但金刚亥母也被看作是摩利支天的两种变化身形之一,是马头明王的佛母,实际上金刚亥母在印度神话中出现得要比摩利支天早得多。

⑥金刚铃是古印度的一位学者,原为东印度罗那多罗王子,即位后却舍弃王位入那烂陀寺从胜天论师出家,法名智藏。为躲避国王追杀,他将他与明妃所生一子一女变为金刚铃杵,因而得名金刚铃。其传记见 *grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so*, mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang, 1996, pp. 100-111。事迹见索南才让《西藏密教史》,第 123—126 页。

⑦例如现藏伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆(The Victoria and Albert Museum)的金刚铃金铜佛,断代在 16—17 世纪,其造像特征与第 465 窟金刚铃像基本相同。图版参看莱因和瑟曼《智慧与慈悲》,图版 40。

⑧例如 Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, Budapest, 1984, p. 62 以及 Lokesh Chandra, *Buddhist Iconography of Tibet* vol. 2, Kyoto, 1986, p. 406, pl. 1105.

⑨张伯元《莫高窟第 465 窟藏传佛教壁画浅识》,《西藏研究》1993 年第 1 期,第 87 页。

⑩藏文文献有时又将邬提梨波列位大成就者中的第 67 位,称其为"飞行师"。如《如意宝树史》记这位大成就者事迹云:"(邬提梨波)出生于提吾瞿吒地方的贵族,十分富有。一天,他注视天空,见云块有情色物,禽鸟飞翔,心想自己也能飞上天空该有多好。这时,迦罗那梨波前来化缘,他请求传授能飞行的教法。迦罗那梨波为他作四金刚座灌顶,并告诉他去二十四圣地,为每一位空行母各念密咒一万遍,各取一种药物,分装在金、银、铜器中,斯时便能飞行。他按此办理,十二年后得到解脱,并获飞行成就。"松巴堪布益西班觉著,蒲文成、才让译《如意宝树史》,甘肃民族出版社,1994 年,第 223 页。

邬提梨波的图像见于 Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, pp. 76-77,传记另见 *grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so*, pp. 126-127.

行两侧共八幅图像，是象征本尊曼荼罗中圈象征身语意的八位女神，具体描述参看第一章所附上乐金刚曼荼罗线图。西壁南侧上乐金刚单身像的下方凹形的区域仍然安置有八位大成就者，南起第二身骑虎，旁立一侍从。养虎的大成就者无疑是多毗黑如迦(Ḍombī Heruka)，这位大成就者骑虎，有明妃，其最早的造像样式即见于黑水城金刚亥母唐卡。南起第四幅图像，原贴附纸条书"……里巴此云陶□师"，即为大成就者"拘摩梨波"(ku-mo-ri-pa)，读若"古莫里巴"，即陶匠师。[11]

值得重视的是，二臂单体的上乐金刚像在现存的为数不少的上乐金刚造像中极为罕见，所见的单体上乐金刚像多为十二臂上乐金刚。除了第465窟这幅上乐金刚外，现在见于著录的单体二臂上乐金刚像出自东印度的经卷插图，断代在11世纪末至12世纪初。[12]

2. 南壁三铺双身像

南壁东铺双身像(彩图3d－1－4 莫高窟第465窟南壁东铺双身像)中，男身身色为蓝色，四面三目四臂，其余三面分别为绿色、灰褐色和黑色，头戴五骷髅冠，头发向上束起呈火炬状；前两手的右手持剥皮刀，左手持颅钵，后两手拉弓，足踏仰卧魔，魔手捧颅钵。女身黑褐色，四臂，前两手拥抱男尊，后两手拉弓。依此身色和持物，可以确认此双身图像为大幻金刚。[13] 大幻金刚，梵文作Mahāmāyā，藏文转写为ma-hva-mva-yva，谢稚柳先生所记译音"柔歇麼"，正好就是藏文大幻金刚的连读变音。大幻金刚为大梵天神的化身之一，分为静相和忿怒相两种身形，藏传佛教中的大幻金刚多为忿怒相，呈舞蹈状站立于持头骨碗仰卧魔身上；生有四面，主面与身色同为蓝色，其他三面分别为黄色、白色和绿色；忿怒相大幻金刚生有四手，手中持物分别为颅钵、天杖和弓箭。明妃为佛空行母(Buddhaḍākinī)，身色为红色，持物与男尊相同。[14] 第465窟大幻金刚像与后期藏传佛教造像中的大幻金刚像略有不同，[15]双手不是分别持弓箭，而是弓搭于箭上作欲射状，是大幻金刚的早期造像形式。壁画上方一行七幅图像与主尊两侧竖格第一格像共九幅双身图像，为大幻金刚的变化身形。中央竖格左右的四幅单身女像，据大幻金刚的造像仪轨[16]为四方空行母与代表中央的主尊明妃佛空行母构成曼荼罗五方，即东方金刚空行母、南方宝生空行母、西方莲花空行母和北方业力空行母。此幅壁画两竖格下部及底行共有图像八幅，描绘八位大成就者。

南壁中铺双身像(彩图3d－1－5 莫高窟第465窟南壁中铺双身像)，男尊身色为红褐色，戴五骷髅头冠，头发由头冠向上束起为火炬状；生有三面六臂，主面以外的另外两面为黄褐色和浅蓝色；两只主臂交持于明妃身后，右手持剥皮刀，左手持颅钵，其余两只右手持金刚和金刚剑，左手持轮和花。双腿展右，踩一侧卧黑身男子。女尊身色为蓝色，一面六臂，前两手拥抱男尊，中间两手右手持金刚，左手持轮；下方两手，右手持金刚剑，左手持花。谢稚柳先生记此双身像为"向多壳谦"，根据此双身像的造像特征，似为密集金刚，还原为藏文恰好就是gsang-vdus lhan-skyes，即Sahaja Guhysamāja。[17] 密集金刚被认为是金刚持佛(Vajradhara)的密教形式，汉地佛教称之为"观自在秘密佛"，虽然此本尊神在藏传佛教中的曼荼罗极为流行，但对其造像特征的了解还远远不够。密集金刚属于平和相的本尊神，因为身跻佛位，有时也着菩萨装或佛冠，经常被描绘成坐相，生有三面，皆着五佛冠。中间冠顶上常饰有法轮，发髻四周环有火焰。密集金刚为六臂，两主臂环抱明妃，交持铃杵，其他的有手持轮、如意宝等。明妃也生有三面六臂，在中间一面的佛冠上部有阿弥陀佛像，手中持物与男尊相同。[18] 这些持物在《五百佛像集》等图像集所收密集金刚双身像中就可以看到，但图像集中为坐像，主尊环抱明妃的二臂持物为铃杵而非剥皮刀和颅钵。[19]

---

⑪这位大成就者的传记见于 *grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so*, pp. 117－118；Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, pp. 70－71.

⑫此作现藏法国吉美博物馆，见 Rob Linrothe, *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*, London, 1999, pl. 15.

⑬四臂持弓箭神的另一种可能就是作明佛母，但作明佛母为单身女像。

⑭Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, Dover, New York, 1988, p. 144.

⑮此两幅线描插图取自《五百佛像集》，参看 Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled, *Five Hundred Buddhist Deities*, Osaka: National Museum of Ethnology, 1995, pp. 85 and 539.

⑯Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, p. 144.

⑰"向多壳谦"另一种可能的译音 phyag-rdo vkhor-chen，即"大轮金刚手"，但造像特征相去甚远。

⑱Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography*, p. 144.

⑲(清)章嘉・若毕多吉编，吕铁钢整理、陈庆英校订《五百佛像集》，中国藏学出版社、美国展望图书公司，1994年，第84页，图版53(R17b)563；Lokesh Chandra, *Buddhist Iconography of Tibet* vol. I, Kyoto, 1986, p. 76, pl. 5.

此铺壁画的八幅大成就者像，东起第一格贴附纸条云"拶连楞罗巴此云持□网师"，这条记音可以还原为 dza-lan-dha-ra-pa("拶兰达罗波")，此位大成就者又称作巴增协("执焰足"或"持燃"vbar-vdzin-zhabs)，就是右脚勾入右肘内的那位大成就者；有时又与金刚足(rdo-rje zhabs，亦称"那婆"na-pa)相混淆。这里拶连楞罗巴即被等同于持(鱼)网师金刚足，⑳与巴增协一样，是上乐金刚传承的重要上师。西起第一格贴附纸条云"……宜巴此云踏碓师"，其中的"踏碓师"，亦称"舂米师"，藏文作 nidha-pa，尼达巴(或译"囊迦巴")，是食鱼行者鲁伊巴的弟子，上乐传承之上师之一。

南壁西铺的双身像颜色剥落较甚，男尊身色似为青色，头戴五佛冠，冠顶发髻部位置有作触地印小佛像，三面三目，右侧面为黑褐色，左侧面为粉红色，与明妃身色相同。男尊为六臂，下方两只主臂交持于女尊背后，右手持金刚杵，左手持金刚铃；中间两手持细柄天杖；上方两手上举执赭石色人皮，人头垂向右侧；饰五十颗骷髅璎珞，双足展右踏魔。女尊粉红色，似二臂(右臂画面不可见)，拥抱男尊。

判定此铺双身像的身份，除了主尊持物以外，男尊头冠之上的小佛像是重要的标志之一。头冠中作触地印的佛，从密乘五方佛图像分析，此为东方不动佛。据此，我们可以判定此本尊隶属不动佛(Aksobhya)化身本尊系统。㉑

谢稚柳先生对此双身像记音为"杜儿给候"，藏语还原为 rdo-rje-shugs，"杜儿给"对译 rdo-r-je，shugs 对译"候"，即"大力金刚"(Vajravega)。这位本尊神执人皮，经常出现在时轮金刚的曼荼罗造像中，但多为二十四臂单体像，造像特征与时轮金刚基本相同。㉒

大成就者仍然安置在画面下方的凹形区域内，西起第二位似为打铁，第一位养鸟。可以确认打铁者是甘婆梨波(ka-ba-ri-pa)㉓；养鸟者是峤缕罗(go-ru-ra)㉔。

3. 北壁中铺双身像(彩图 3d-1-6　莫高窟第 465 窟北壁中铺双身像)

根据男尊造像特征和持物，我们可以很容易地判定这铺为喜金刚双身像，藏文记此双身像为 kyee-rdor-lhan-skyes，梵文作 Sahaja Hevajra，因喜金刚众手持头骨碗，因而又称托钵喜金刚(thod-pa kye-rdo-rje/Kapāla-Hevajra)。单称喜金刚藏文为 kye-rdo-rje，所以谢稚柳先生记音为"解铎"。汉文对所有双身佛像称为"欢喜佛"，此称呼即源于喜金刚的另一个藏文名称，dgyes-pavi-rdo-rje("欢喜金刚")。藏传佛教有关喜金刚的仪轨文献《佛说大悲空智大教王经》，由卓弥译师等译成藏文的时间是在 11 世纪初，㉕此经对喜金刚的造像仪轨作了说明。

喜金刚男尊生有八面十六臂，中央主面较大，两侧各有较小的三面，上方置有一面。十六只手臂皆持头骨碗，主要的两手持头骨碗交叉于明妃后背，诸右手所持头骨碗内为各色人兽，分别为象、马、骡、牛、骆驼、人、鹿和猫；诸左手所持头骨碗内为各色神灵，分别是黄色护西方的水神和楼那(Varuṇa)、绿色护西北方的风神(Vāyu)、红色护东南方的火神(Agni)、白色护东方的月神(Candra)、红色护(南方?)的日神(Sūrya)、蓝色的阎摩、黄色的财神(Vasudhārā)和黄色的地神(?)。喜金刚的身色为蓝色，其主面与身色同；右边的三面分别为红色、蓝色和白色，左边的三面分别为黄色、褐色和蓝色，位于主面上方的一面为红褐色。后期的喜金刚多生有四条甚至更多的腿，脚下皆踩仰卧魔。喜金刚大多是以双身像的形式出现，其明妃为红色身形的无我母(Nairātmyā)，伸出的右手持剥皮刀，左手勾住男尊脖颈，以双腿环勾男尊腰际。喜金刚和无我母皆佩有众多骨饰和断头项环，戴骷髅头冠或菩萨冠。

⑳金刚足原为一渔夫，一次被一条大鱼吞食，留居鱼腹中。自在天在海中化出一岛，在岛上为邬摩天女讲法，金刚足从中得到教戒，在鱼腹中修习二十年。此后，一位渔夫张网捕鱼，捕获此鱼，破腹后从鱼腹中解脱。其图像见于 Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, pp. 30-31. 金刚足呈舞蹈状，踏于一条鱼上。执焰足图像见于 pp. 58-59.

㉑据撰写于 1163 年的早期梵文造像学经典《成就法鬘》所记，作为不动佛化身的本尊包括二十位，其中有第 465 窟壁画中出现的上乐金刚、喜金刚和大幻金刚等，此外尚有战拏路洒拏(Caṇḍaroṣaṇa)、黑茹迦(Heruka)、佛护(Buddhakapāla)、七静(Saptākṣara)、马头金刚(Hayagriva)、宝藏神(Jambhala)、持明(Vighnātaka)、金刚童子(Vajrahūmkāra)、降三世明王(Trailokyavijaya)、时轮金刚(Kālacakra)等。参看 Benoytosh Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography: Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Texts of Rituals*, Calcutta, 1968.

㉒Lokesh Chandra, *Buddhist Iconography of Tibet* vol. Ⅰ, p. 229, pl. 583.

㉓这位大成就者原是一位铁匠，经上师授法灌顶获得成就。图像见这位大成就者的传记，见 Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, pp. 56-57.

㉔这位大成就者原是一位捕鸟人，后获得上师授法灌顶，得大成就。这位大成就者的传记见 *grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so*, pp. 108-109; Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, pp. 64-65.

㉕英国伦敦亚非学院大学斯内尔格鲁夫教授对此经进行了翻译注释，见 David L. Snellgrove, *The Hevajra Tantra: A Critical Study* vol. 1, London, 1959.

按照喜金刚曼荼罗的造像仪轨[26]，喜金刚造像以其臂数分为四种形态，即二臂、四臂、六臂和十六臂，第465窟北壁中铺喜金刚像为十六臂。二臂(二臂喜金刚被称作"护三界" Trailokyākṣepa/vjig-rten gsum-kun-tu-bskyod-pa)、四臂、六臂喜金刚，作为本尊，他们在曼荼罗中的伴属神灵完全相同。在喜金刚曼荼罗莲花瓣内的八位神灵是金刚忿怒女(Vajraraudrī/rdo rje drag po)、金刚妙身女(Vajrabimbā/rdo rje gzugs ma)、金刚成欲女(Rāgavajra/vdod chags rdo rje ma)、金刚静相女(Vajrasaumya/rdo rje zhi ba ma)、金刚夜叉女(Vajrayakṣī/rdo rje gnod sbyin ma)、金刚空行母(Vajra ḍākinī/rdo rje mkhav vgro ma)、披发金刚女(Śabdavajra/sgra rdo rje ma)、地金刚女(Pṛthvīvajra/sa rdo rje ma)；外四角的守护神灵为唢呐女(Vamśā/gling bu ma)、琵琶女(Vīṇā/pi wang ma)、鼓音女(Mukundā/mu kun da ma)和腰鼓女(Murajā/rdza rnga ma)；四大门的守护神为金刚铁钩女(Vajrāñkuśī/rdo rje lcags kyu ma)、金刚罥索女(Vajrapāśī/rdo rje zhags pa ma)、金刚持链女(Vajra sphoṭī/rdo rje lcags sgrogs ma)、金刚铃杵女(Vajraghaṇṭā/rdo rje dril bu ma)。十六臂喜金刚四方的神灵是按如下位置排列的：环绕主尊，位于八瓣莲花之上的有八位女神，分别是初贞女(Gaurī/Gaurī)、牝牛女(Gaurī/Tsau ri)、[27]起尸女(Vetālī/ro-langs-ma)、饕天女(Ghasmarī/Gha-sma-ri)、卜羯娑或称屠夫女(Pukkkasī/Pukka-sī)、蛮部女(Śabarī/Śa-ba-rī)、旃陀罗女(Caṇḍālī/Tsa-ṇḍa-li)和梨园女(Ḍombinī/Ḍom-bi-ni)；外四角的守护神灵为四伎乐女，即唢呐女、琵琶女、鼓音女和腰鼓女；四大门的守护神为马面女(Hayāsyā/rta-gdong-ma)、猪面女(Śūkarāsyā/phag-gdong-ma)、狗面女(Śvānāsyā/khyi-gdong-ma)和狮面女(Simhasyā/seng-gdong-ma)。[28] 依十六臂喜金刚曼荼罗布局来观察第465窟喜金刚双身像，本节作者判断顶行左右角两格和竖行两侧各三格共八像，就是十六臂喜金刚的八位莲花伴女：(1)初贞女，(2)牝牛女，(3)起尸女，(4)饕天女，(5)卜羯娑，(6)蛮部女，(7)旃陀罗女，(8)梨园女。顶行三位双身像和呈展右坐像，身份待考。

喜金刚像凹形区域内的大成就者像，画面竖行西侧倒数第二格所绘纺线的大成就者是大成就者丹蒂巴(Tanti-pa)。[29]

观察第465窟北壁中铺的喜金刚双身像，其身色持物都与后期喜金刚造像大致相同，但不同之处是显而易见的。这些不同之处正好体现这幅作品在藏传佛教双身图像的发展演变中有极其重要的作用。因为，喜金刚双身像不同于上乐金刚与金刚亥母的双身像。上乐金刚和金刚亥母是两个曾经存在于印度神话中的实体的神灵，其双身像表示两种不同性别的神灵的结合，其双身结合的基础承自源远流长的印度性力派金刚乘传统。我们在10—11世纪前后的波罗艺术雕塑作品中可以同时看到上乐金刚、金刚亥母的单体像，也能看到上乐金刚和金刚亥母的双身像；但在印度佛教(包括其他宗教)的造像体系中，有关喜金刚的双身图像的例证却非常之少。[30] 林瑞宾(Rob Linrothe)博士在其研究印藏密教怒相神灵的专著中，列出的喜金刚像最早的例证是出自孟加拉的两尊喜金刚双身雕塑，断代在12世纪；另一个例证也是出自孟加拉的《般若波罗蜜多经》写卷插画，断代为1150—1200年，其中喜金刚像为后期罕见的四腿单体像。[31] 本节作者分析，与时轮金刚的情况类似，有关喜金刚的金刚乘文献在印度出现的时间较晚。更为重要的是，有关喜金刚的密乘经典虽然和上乐金刚双身像一样，用双身图像的形式表现智慧与慈悲，或者说智慧与方便、方法、途径，但与金刚亥母不同，时轮金刚明妃无我母不是独立的女神，她只是时轮金刚和喜金刚自体阴性力量的一种外射表现。[32] 处于衰微状态的印度金刚乘佛教，不可能也没有时间在其修习实践和造像体系中表现如此奥义就逐渐消亡了。而时轮金刚与喜金刚双身像，则在藏传佛教造像艺术中获得了很大的发展。

---

[26]此份仪轨梵文名称为《究竟瑜伽鬘》(*Niṣpannayogāvali*)，其藏文本收入中国藏学出版社《藏文大藏经・丹珠尔》，第39—262至39—410页。

[27]Gauri在梵文中的含义是"牝牛"或"月经前(八岁)的少女"。密教曼荼罗中的很多神灵名称没有相应的藏文对应名称；就算可以找到藏文译音的名词，在现有的藏文词典中也没有这些名词的释义。对于本节作者来说，将这些词确切合宜地译为汉语名称还真是颇费踌躇，若以讹传讹，贻害匪浅。

[28]Raghuvira & Lokesh Chandra, *Tibetan Maṇḍlas (Vajrāvalī and tantra-samuccaya)*, New Delhi, 1995, pp. 30-33.

[29]此大成就者传记参看 *grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so*, pp. 33-36; Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, pp. 34-35.

[30]除了藏传佛教传播地区之外，在柬埔寨、泰国的佛教造像中间或可以见到，但其造像特征与藏传佛教造像大致相同。印度没有对喜金刚的崇拜仪式，也没有喜金刚的造像。汉地佛教和日本佛教密宗也没有喜金刚的曼荼罗仪轨。参看 Louis Frédéric, *Fammarion Iconographic Guides: Buddhism*, Paris, 1995, pp. 256-257.

[31]Rob Linrothe, *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*, p. 267, pl. 191; p. 269, pl. 192; p. 270, pl. 194.

[32]David L. Snellgrove, *The Hevajra Tantra: A Critical Study* vol. 1, p. 24:"在(智慧与方便的)这种结合中，智慧与方便来说虽然是不真实的部分，然而确是预先存在的。在此之后蕴涵着整个的圆满智慧的传承，这一传承实际上已经由大般若母的女性神灵作为象征。因此，女神本身就是作为圆满智慧出现的空性的最高真实。在喜金刚怛特罗经典中，这位女神就是无我母，亦即'没有自我概念者'，对于无我母来说，此瑜伽女(智慧)和方便是同为一体的。"

喜金刚密乘经典《佛说大悲空智大教王经》译成藏文的时间是11世纪初。据考,这种仪轨最初流行于噶举派,此后延至萨迦派。㉝ 玛尔巴译师的妻子名为无我母,可见上师也修习喜金刚法。在13世纪初叶,八思巴随同叔父萨班前往凉州会见阔端,初会忽必烈时曾为忽必烈传授喜金刚法。除了第465窟的喜金刚双身像,我们没有在西夏故地诸佛塔出土的数种双身图像或雕塑中看到喜金刚像;在拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿,有12世纪前后的喜金刚像。

北壁西铺图像已残。

北壁东铺为单身男像,身色右半为白色,似存二青面。左半赭色,存一赭石面。共四面,皆三目。十二臂,前两手交持杵铃;次两手右手持杵,左手持颅钵;次两手右手提人头,左手持细柄天杖;次两手右手持长腰法鼓(cang tevu),左手持套索;次两手手持人皮;最后两手高举头上,作仰捧状。㉞ 挂骷髅璎珞,两足各踏一捧颅钵之魔。此铺单身像,谢稚柳先生记音为"电却壳儿",上乐金刚记音为"电却"、"壳儿",本节作者以为是藏文vkhor,"电却壳儿"就是bde-mchog vkhor,为上乐金刚曼荼罗的伴属神,因为上乐金刚曼荼罗守护次四方的神灵就是双色神灵㉟;又,这位双色神的手中持物多与十二臂上乐金刚相同,如金刚和铃杵、套索、腰鼓、人头(四面梵天头)、天杖,人皮(象皮)等等。此外,壁画上方的兽头金刚,或许与上乐金刚曼荼罗生有兽头的方位神有关;其造像特征与持物也同单体男尊上乐金刚相似,确认为上乐金刚伴属神是可以成立的。此铺壁画大成就者像下纸条贴附的"哩捺巴"(疑为东起第一幅),对译藏文为wvi-na-pa或mi-na-pa,也就是上乐金刚传承的著名上师金刚足。东起第三幅养鸟的大成就者,为南壁西铺供养人中同样出现的捕鸟师峤缕罗。

4. 东壁护法神造像

第465窟东壁所绘护法神像与该窟主壁西壁三铺图像皆描绘上乐金刚的情形相仿,整个东壁图像几乎都与大黑天神相关;但大黑天神为护法神而不是本尊。

东壁门南的一铺图像(彩图3d-1-7　莫高窟第465窟东壁门南大黑天神),其构图方式甚为奇特,三尊并列的构图法让观者分不清全图的主尊,这种大黑天神的画法目前仅见于第465窟一例。门南右下方像从造像标志来看为二臂持梃大黑天,谢稚柳先生记音为"关瀑瓮",严格对应藏文的mgon-po beng(-dkav-ma或-gter-ma),即"持梃护法"。此神一首三目二臂,左手持颅钵,右手持剥皮刀,并于手臂上置长木一根;戴五骷髅头冠和五十颗断头花环,着虎皮裙。背后为尸林,其间有狐、狗、狼、鹰、鹫等墓间小兽和鸟禽。㊱ 这位持梃护法大黑天神为此铺图像的主尊。门南左下方的骑骡像很显然是吉祥天女像,是大黑天神的两位女性眷属神之一。谢稚柳先生记音"塔麽",为藏语(班丹拉姆dpal-ldan)lha-mo的译音。此神骑骡,三目四臂,前两手一持颅钵,一持天杖,身饰骷髅璎珞,有象首骡卒立于身侧。此处的骑骡吉祥天女造像属于早期造像形式,因为画面上的牵骡象头鬼卒为后期图像所无,造像样式与藏文文献描述的班丹拉姆像亦有区别,㊲在大黑天神的组像中常与持梃护法作为组神出现。门南侧上方神像双手持高足钵,谢稚柳先生记为菩萨,杨雄先生在第465窟图集中记为"财神",应误。此像实际上就是大黑天神的另一位女性眷属神独髻母(Ekajati),一面三眼,为怒相护法神,双手所持物为甘露瓶。藏文图像学文献《大宝生

㉝David L. Snellgrove, *The Hevajra Tantra: A Critical Study* vol. 1, p. 10. 据斯内尔格鲁夫教授所言,最先接受此教法者为噶举派,如米拉日巴的弟子日群巴在12世纪初年多次造访尼泊尔,在那儿他可能见到了Maitṛpa,即Advyavajra或他的化身,带回了一些喜金刚续部经典。

㉞以两手置于头顶作仰捧状的神灵在后期本尊神造像中极为罕见,但早期绘画中却有踪迹可寻。例如11世纪的东嘎石窟壁画(参看彭措朗杰编《中国西藏阿里东嘎壁画》,中国大百科全书出版社,1998年,第58—59页图版),以及此后12—13世纪的古格白殿壁画(参看张建林等《古格故城》,图版八和九)。

㉟身色为二色的上乐金刚的伴属神,是守护次四方的四阎摩女:东南方是阎摩地母(Yamadātī/gshin-rje-brtan-ma),其右翼蓝色,左翼黄色;西南方是阎摩鬼卒女(Yamadūtī/gshin-rje-pho-nya),其右翼黄色,左翼红色;西北方是阎摩獠牙女(Yamadamṣṭtrī/gshin-rje-mche-ba-ma),其右翼红色,左翼绿色;东北方是阎摩除障女(Yamamathanī/gshin-rje-vjoms-ma),其右翼绿色,左翼蓝色。

㊱后来,持梃护法作为五位大黑天神之一进入萨迦派的神灵体系。其他三位大黑护法是骑虎大黑护法(mgon po stag zhon)、大黑护法来丹切松(mgon po legs ldan mche gsum)、大黑护法阿木拉哈(mgon po am gha ra)。参看内贝斯基著,谢继胜译《西藏的神灵和鬼怪》,汉文版第59—62页。关于第465窟出现具有萨迦派造像特征的大黑护法神,美国史密斯学院教授莱因认为:"(第465窟)主室的造像遵奉了藏传佛教及其艺术的密教形式和风格。主室中央残存的圆形曼荼罗土台像其他几铺壁画的造像一样,表明此窟建窟的主尊可能是上乐金刚(Paramasukha Chakrasamvara)。其中一些因素强烈暗示这似乎是按照萨迦派仪轨文献的造像程式进行的,包括主室窟顶四披出现的大黑天神(持有木锣作为护帐之主的大黑天神是典型的萨迦派表现手法)和一些通常作为萨迦派绘画特征世间神。"Marylin M. Rhie, "An Early Tibetan Thangka of Amitayus", *Orientations*, October 1998, pp. 74-83.

㊲如《本尊大海修法·大宝生处天成法·宝生明事》(*yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so*)卷二,页406b:"班丹拉姆一身黑色,身体依靠在骷髅之上。一面四臂。上方右手持斧,下方右手持红色颅钵;上方左手持细柄'法伴'(shagti),下方左手挥舞三叉戟……"410a:"班丹拉姆女神一身深蓝色,一面二臂,骑骡。女神右手挥舞一根巨大的饰有金刚的檀木杖,左手持颅钵。"

处》记载独髻母为蓝色身形，穿白色丝衣，[38]但此幅图像独髻母身色为白色(?)。独髻母两侧绘于火焰中的四位男子仅着围腰，为大黑天神的鬼卒。

从造像特征分析，东壁门北(左)侧像(彩图 3d-1-8 莫高窟第 465 窟东壁门北大黑天神)无疑也是大黑天神。谢稚柳先生记音为"关瀑下溪"，正好就是藏文的 mgon-po phyag-bzhig 的准确对译，即四臂大黑天神。身色为赭石色，一头四臂，头冠上有作触地印的(不动佛)小图像，前两手右手持颅钵，左手持物不可辨认。杨雄先生认为似乎是持轮，从后两手右手持短剑、左手持三叉戟的标志来看，这位大黑天神属于一种罕见的身相，黄色大黑天神，其右手所持为一颗珠宝(如意宝)。其造像描述见于《大宝生处》藏文本页 229b。[39]

此铺绘画主尊上方及下方各绘六像，左右两侧各绘三像。上方中间二像为不同身色的四臂大黑天神化身像，两边四幅皆持颅钵与剥皮刀，为二臂大黑天神不同身色之化身。呈鸟首者，疑为大黑天神的四位鸦头女眷属神。[40]

此铺壁画的大成就者像只有六幅，位于底行。北起第二幅原来贴附的纸条书"……巴，此云食□□□师"；北起第一幅贴附纸条书"得□□□巴，此云□智师"；另有一幅(位置不详)贴附纸条书"……此云□□食睡□师便师"等。"食□□□师"当指"食一切师"大成就者萨罗婆跋迦吒(sarba-bhaksha)；[41]"得□□□巴，此云□智师"中的"□智师"为"闻智师"陀摩波，藏文作 dha-ma-pa，读音"得玛巴"。[42] 第三幅纸条上的大成就者，疑为沉睡师遮鲁格(tsa-lu-ki)。

东壁窟门上方绘有五幅护法神像；四幅供养像，南北各两幅。

五像中央所绘为阎摩敌(大威德金刚)，色彩剥落较为严重。从造像特征分析，这位阎摩敌与 14 世纪初叶出现的大威德金刚[43]在头部安排上有很大的区别，第 465 窟大威德像头冠仍然保持 12 世纪前后多见的火炬状束发，似只有六面，上方牛角之间置一面，下方五面；至 14 世纪时，大威德呈九首为三层相叠，已无火炬状束发头冠。除此之外，第 465 窟大威德像与后期作品造像特征基本相同。

藏传佛教造像中出现的牛头神像主要有三种：第一种是作为护法神出现的阎摩王，第二种也是作为护法神出现的阎摩敌，第三种则是作为本尊神出现的大威德金刚。后二者的造像特征基本相似，作为护法神出现时为阎摩敌，作为本尊神出现时为大威德金刚像。阎摩敌由护法神成为本尊神并在后期广泛流行开来，主要是藏传佛教格鲁派将此神作为该派的保护神以后。此处的大威德金刚，本节作者倾向于看作是阎摩敌，因为整个东壁左右两侧的壁画都是描绘作为护法神的大黑天神及其眷属神，东壁所绘似皆为护法神像。其次，由于大黑天神本身就是"死亡之神"，与阎摩敌的职能相似，所以，阎摩王、阎摩敌经常与大黑天神在一起出现。在描绘大黑天神的绘画中，阎摩王或阎摩敌经常作为眷属神出现在两侧；反之，大黑天神也出现在阎摩敌或大威德金刚的曼荼罗眷属行列中。既然将众本尊绘于窟室的主壁西壁及左右南北壁，为什么在绘有护法神的东壁而且是在门上不显眼的位置，再绘修法本尊大威德金刚，尚待探究。

阎摩敌身右所立者，右手上举剥皮刀，左手持颅钵，为大黑天神化身之一；左侧托钵持剑着黑色衣袍者，无疑是大黑天神的眷属神之一来丹那布(legs-ldan-nag-po)[44]，我们在 12 世纪末的大黑天神唐卡中就能看到着黑衣的此类图像(彩图 3d-1-9 12 世纪大黑天神唐卡)。靠近供养人的左右两侧神灵，一兽头者手中托僧(?)，身份待考；另一位手中托有塔状物者，在 13 世纪以后的大黑天神造像中绝少看到，其身份判定有两种推论：为多闻天王的眷属神首领托塔五娱夜叉(Pāñcika)[45]，但多闻天王眷

[38]《大宝生处》卷二，页 268b："主神的左侧是蓝色的独髻母，具人形，呈忿怒相。她手持装满甘露的容器，置胸前，上身穿白色的丝衣。"

[39]《大宝生处》卷二，页 229b："这位黄色四臂大黑天神的标志是一颗宝石、一只装满珍宝的颅钵、闪光剑和三叉戟。"

[40]《大宝生处》卷二，页 250a。

[41]萨罗婆跋迦吒是阿跋罗国的一名戍陀罗，无论吃多少都不能果腹。萨罗诃告诉他这是诸苦之一，并现出饿鬼相，萨罗婆跋迦吒看后十分恐惧，请求萨罗诃授以解脱之道。在八十四大成就者图像中经常绘此像为一食者。

[42]此大成就者传记参看 *grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so*, pp. 79；图像见 Alice Egyed, *The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, pp. 50-51.

[43]Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998—January 17, 1999, pl. 44。

[44]《大宝生处》卷二，页 231a："(大黑天神)的右边是来丹那布，标志是旃檀木杖和装满甘露的铁碗，身穿系有金丝腰带的黑丝法衣，穿褐色高筒靴。"

[45]据《大神系谱》(*Mahavaṃsa*)所说，五娱夜叉是鬼子母诃利帝(Hāriti)500 儿子之父。这位夜叉在印度极为受人崇拜，在犍陀罗和北印度可以找到他的造像，其造像后来与毗沙门天王的图像糅合在一起。五娱夜叉通常戴有头冠，持矛和珠宝囊，有时会有一两只鸟禽相伴，其图像类似汉地佛教《送子观音图》中的小鸟。在阿旃陀石窟，五娱夜叉是作为诃利帝的眷属神出现的。其象征标志经常变化，矛经常看不到，珠宝囊更少见，但也持有毗沙门天王特有的象征物猫鼬(藏传佛教造像绘为吐宝兽，故称毗沙门天王为宝藏神，而且不同的毗沙门天王造像之间有些微的差别，有的持三叉戟，有的以龙相伴)。

属出现在大黑天神眷属图像中,似乎不可能;实际上,这种托物持三叉戟的立像,是大黑天神的较为罕见的一种早期身相,绘于1180年的《张胜温绘大理国梵像图》中就可看到如此身形的大黑天神像,称为金钵迦罗神。[46]

从此窟壁画分布可以看出如下构图特征:窟顶藻井及四披安置五方如来,在西藏绘画曼荼罗中,一般将五方如来置于画面顶部;主室西壁绘上乐金刚双身像和上乐金刚、金刚亥母单体像,在整个窟室壁画中,上乐金刚占有突出的地位;南北二壁的图像是上乐根本续修习以外的本尊神,可以确认的有南壁的大幻金刚和密集金刚,北壁的喜金刚。有些图像仍待进一步确认。值得注意的是,第465窟壁画出现了完整的八十四位大成就者像,其中西壁、南壁和北壁共九铺壁画的下方凹形区域各绘八位大成就者,东壁主室窟门南北两侧顶行各绘六位大成就者,正好就是八十四位大成就者。但此窟壁画并没有描绘噶玛噶举派的上师传承图,没有看到玛尔巴、米拉日巴、岗布巴、都松庆巴和噶玛拔希上师像。

5. 窟顶及四披五方佛图像(彩图3d-1-10　莫高窟第465窟窟顶五方佛)

在窟顶绘大日如来五方佛是敦煌北区石窟的惯例,第465窟窟顶五方佛的分布为:中央为大日如来,与藏传佛教造像大日如来多禅定印不同,此主尊作智拳印,狮子座,白色身相。其余五方佛也严格按照造像学规范绘制,其中包含了敦煌密教的成分。东披为蓝色阿閦佛,触地印,象座,东披右上角有阿閦佛所辖菩萨金刚手,引人注目的是阿閦左侧为藏传佛教少见的炽盛光佛(Tejaprabha),右手抬起向外,掌心向上屈无名指,左手禅定印托金轮。[47] 南披当为黄色身相宝生佛,现因颜色变异为黑色(据此可以考察该窟的颜料变色规律),右手与愿印,左手禅定印捧如意宝。该窟图像在造像学上有重要意义:宝生佛兽座应为马座(或狮座),但此像为"神翔"(shen-shang 一种有翅矮人),原本属于北方不空成就的座兽,不知是绘画时的失误,抑或当时就是如此。上方左右角为持宝手(Ratnapāṇi)。西壁为红色身相阿弥陀佛,禅定印,孔雀座,两侧胁侍为其所辖右八臂观音和左十一面八臂观音。北壁为绿色身相不空成就佛,右手无畏印,左手禅定印托交杵金刚,马座(应为"神翔"),两侧胁侍为度母。

本窟四披所绘方位佛,与四壁完全的藏密本尊神不同,其间出现不见于藏密而见于汉密胎藏界曼荼罗的诸天,与炽盛光佛一样,再次表明该窟与单一的噶举派或萨迦派并无直接对应。例如,东披南端骑白象天神与北端骑褐色山羊天神,南披骑牛天神与镇卧魔天神,西披骑狮与骑獐天神以及北壁的两位坐骑不清的天神。诸天或为骑青黑水牛的摩醯守罗天(Maheśvara)、骑猪的摩利支天(Mārīcī)、骑獐的风天(Vāyu)等,有待进一步研究。

第465窟前室与后室(主室)的差别,使人怀疑西夏绘制壁画时本考虑前后室一并绘制,因为前后室的形制相同,后室可见为绘画准备的画框色道,不知为何没有绘画;现今朱红色的覆钵塔与噶当塔的形制有异,类似元中期的喇嘛塔,当为元人所绘。前室甬道门上卷草纹与马蹄寺石窟门上卷草纹完全相同,是13世纪流行的母题。后室甬道花卉图案属典型西夏做派,其上云纹与我们后面讨论的山嘴沟石窟说法图上的云纹相同。

[46] 此作现藏台北故宫博物院,画卷纸本,全长1 635.5米,宽30.4米,画卷有盛德五年(1180)题跋。画工所绘为大理国诸佛图像,有大量金刚乘内容,下面本节作者在分析第465窟创作年代时详加论述。

[47] 第465窟壁画出现炽盛光佛的事实就完全可以排除此窟为藏传佛教任何教派所建的假设。此佛几乎不出现在藏传佛教造像中,但在辽、金、西夏时期非常多见,是西夏流行图像之一,莫高窟、榆林窟、五个庙石窟均有出现。我们判定杭州飞来峰有西夏因素,证据之一是其中出现炽盛光佛。参看廖旸《炽盛光佛构图中星曜的演变》,《敦煌研究》2004年第4期,第71—79页。

第二节

莫高窟第465窟壁画的风格与年代



一、西夏唐卡双身图像与莫高窟第465窟双身图像风格比较

任何一种同一时期或遵循同一种艺术风格的同一题材的作品，无论造像仪轨是如何地决定了它们之间的相似性，但在同一时期或遵奉同一流派的艺术家创作这些作品时，必然会在作品中留下种种标示风格的痕迹。假如我们能够找出不同作品之间独立于题材的这种风格成分，那么就可以确认这些作品之间存在风格渊源。我们在研究西夏藏传双身像的过程中，正是在寻找与之在风格上可以比较的作品，拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿的双身像虽然也是12世纪前后所绘，然而这些作品体现的强烈的高光晕染法透露出克什米尔地方风格，我们在西夏绘画中找不到这种技法。此外，藏区西部的包括双身像在内的壁画，没有看到西夏藏传绘画中颇为惹眼的石绿色。因而它们之间没有艺术风格上的可比性，虽然都是双身图像作品。

堪与西夏唐卡双身图像进行比较的作品，是我们上面对其内容进行辨识的莫高窟第465窟壁画。该窟的双身图像共有三种类型，即：二臂上乐金刚曼荼罗、十二臂上乐金刚曼荼罗和金刚亥母像。这些图像，我们在相应的章节对其内容进行了解说，这里仅就西夏唐卡双身像与第465窟双身像之间的风格特征加以比较。为了确认这两处作品之间存在的风格联系，本节将用一定的篇幅，讨论其他的西夏唐卡作品与第465窟壁画在造像特征和母题细节方面的承继关系。

首先观察二臂上乐金刚像。宁夏拜寺口西塔出土的上乐金刚曼荼罗（彩图3d－2－1 宁夏拜寺口西塔出土的上乐金刚曼荼罗）与第465窟主壁西壁的上乐金刚像皆为二臂图像，两者在构图上颇多相似之处，都遵循了早期卫藏波罗风格的构图方式。拜寺口双身像没有主尊两侧竖格图像，顶行为主尊的五色化身，没有上乐金刚像中经常出现的被甲六佛母，并将大成就者毗缕波的图像安置在背光后面的寒林背景中；①第465窟与拜寺口唐卡显著区别之一，是将顶行主尊的化身像绘为十二臂五色双身像，主尊背光中描绘了十七位瑜伽女。从风格来看，由于绘画材质的差异，第465窟的图像趋于简洁，人物形体略微瘦削，腰肢与四肢稍长。两处的双身像的头光都以石绿色平涂，这是第465窟作品与西夏唐卡相似的一个重要特征。由于第465窟壁画色彩变化严重，画面原始的色调已无从考察，西夏作品保留了浓重的红色主调。

第465窟没有出现作为主尊图像的十二臂上乐金刚，但二臂主尊像上方绘有五幅十二臂上乐金刚双身像。②黑水城的十二臂上乐金刚像造像尺度、持物都与第465窟相同。两者相似的另一个细节是，黑水城上乐金刚曼荼罗红色大背光后描绘八大寒林时，作为分割线的黑地白边光道就是第465窟的八道金色火焰纹。奇怪的是，贺兰县宏佛塔的上乐金刚像（彩图3d－2－2 贺兰县宏佛塔的上乐金刚像）似乎遵循了另外一种不同的样式，上乐金刚手中持物的顺序与前两幅作品都不相同：第465窟和黑水城的上乐金刚主要双手持金刚（右手）和铃；上身身后最上方的两只手撑剥下来的生象皮；此后的右手分别持双面鼓、斧、剥皮刀和三叉戟，左手分别持天杖、颅钵、金刚羂索和四面梵天头。宏佛塔的左右执象皮以下

①参看宁夏回族自治区文物管理委员会雷润泽、于存海、何继英编著《西夏佛塔》，文物出版社，1995年，图版171局部。
②《西夏佛塔》，图版36；《敦煌莫高窟第465窟》，图版46—47。

的双手持物顺序有所变动，右手相同；左手为：颅钵、金刚羂索、四面梵天头和天杖。这一细节非常重要，因为《如意轮总持经》记载的左手持物如第465窟和黑水城双身像，将天杖和四面梵天头调换，出现在12世纪以后。现在看到的后期上乐金刚双身像，其左手持物顺序都与宏佛塔顺序相同。所以，后人编辑的造像图集，如《五百佛像集》等都将天杖作为左手最下方的持物；或者将天杖与右手所持三叉戟都置于下方，使之竖立对称而成为上乐金刚新的样式。[③] 宏佛塔上乐金刚像还着意描绘了垂下的象头，这在藏传上乐金刚双身像中是极为罕见的。宏佛塔上乐金刚像与第465窟及黑水城唐卡图像的差异，表明后两种图像遵奉早期样式。

第465窟出人意料地描绘了单体的上乐金刚像，这是藏传绘画极为罕见的单体上乐金刚像，在西夏绘画中没有相似的例证，其造像样式与双身像中的上乐金刚相同。值得注意的是，此铺壁画顶行中央所绘菩萨，手执杵、铃(?)的右手，金刚杵直立于手掌之上，而金刚杵的如此处理手法多见于黑水城唐卡，如《药师佛》唐卡主尊右侧胁侍菩萨，在莲花之上描绘的就是直竖的金刚杵。

其次，黑水城的金刚亥母造像与第465窟西壁北侧金刚亥母造像几乎完全一致。可以确定地说，黑水城唐卡与第465窟藏传绘画遵奉着相同的造像传统。

我们在本书第二章第三节分析了11—12世纪数种金刚亥母图像的风格特征，确认了第465窟金刚亥母与黑水城金刚亥母之间的风格联系。

从头冠发髻的样式来看，第465窟的双身像可以分为两种类型，这两种类型的样式同时出现于东印度波罗绘画。南壁东铺的大幻金刚和北壁中铺的喜金刚等为一种类型，西壁中铺的二臂上乐金刚与金刚亥母双身像为另一种类型。第一种样式将向上直竖的红色或红褐色头发用五骷髅冠带约束，火炬状平行汇聚形成头顶大冠状发髻的做法，在藏传佛教绘画中主要盛行于11世纪前后。如11世纪后期的一幅不动如来唐卡下方的五位不动金刚与11—12世纪的一幅绘于丝绢之上的佛顶尊胜佛母线描图，下方的四神都是如此发髻样式。[④] 在黑水城出土的丝质唐卡不动明王和空行母像中，也能看到如此头饰。巴勒先生公布的一组断代在12世纪的纸画，其中包括两幅双身图像，其发髻样式也是如此。[⑤] 林瑞宾《无情的慈悲》一书中发表了断代于12世纪的东印度喜金刚像，其头饰与第465窟喜金刚像完全一致。[⑥] 其次，第465窟喜金刚八面的颜色与后期作品也不相同，如置于上方的一面应为红褐色而绘为与身色相同的蓝色；后期作品中无我母的双腿屈起环绕喜金刚腰际，此像的无我母双腿的姿势与上乐金刚和金刚亥母造像中的金刚亥母相同；喜金刚常常绘为四足，有二足于身后作舞蹈状，但第465窟喜金刚像为二足。[⑦] 西夏双身像的发髻样式是第465窟壁画的第二种样式。

从构图分析，以后期噶举派、萨迦派绘画为代表的此期绘画，虽然沿用11世纪以来二维方格式的构图方法，但画面主尊所占的位置相对变小，四周描绘主尊化身和伴属神及画面下方上师或供养人的画格更趋细小，甚至围绕主尊四周排列多行小图像。第465窟壁画的方格式构图法与黑水城以上乐金刚和金刚亥母为代表的作品是完全相同的，这种构图方式也是11世纪前后西藏绘画所采用的方式，13世纪以后，就很难看到此类构图描绘的作品。如第465窟二臂上乐金刚和金刚亥母像，与黑水城及拜寺口所出此类图像的构图方式基本一致，画面中瑜伽女的位置安排、画面下方出现的大成就者和上师图像等，都反映出两者遵奉的是同一种造像传统。从色彩来看，与萨迦派等执掌西藏政教大权，全藏藏传佛教各个教派蒸蒸日上的局面相适应，这个时期的绘画色彩艳丽而不失厚重，喜用明亮的矿物质暖色。假如我们排除第465窟作为僧人修行窟、举行护摩仪式和寺院废弃引起的壁画色彩改变的因素，其色彩风格与此期绘画亦有差异，倒是与黑水城所见绘画的色彩感觉相仿，画面明丽而清灵，不落凝重，画面中现出的大片石绿似乎在回应着唐宋五代至西夏早期绘画用色的传统。[⑧] 我们在黑水城上乐金刚曼荼罗

③Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, exhibition catalogue, London, 1991 图版 69—70。

④Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998 - January 17, 1999, pls. 4 and 6.

⑤巴勒先生公布的这四幅系列纸画上面都有标记神灵名称的藏文题记，对这些藏文题记所见字体与敦煌及榆林窟第25窟所见藏文字体加以比较，发现它与榆林窟第25窟的字体较为接近。巴勒认为这些纸画是12世纪噶当派的作品。参看 Pratapaditya Pal, *Art of the Himalayas*, p. 142, pl. 80a - d.

⑥Rob Linrothe, *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*, London, 1999, p. 270, pl. 194.

⑦此像脚下所踩为四位持钵魔，一般双腿的双身像多绘二位仰卧魔，绘四位魔似乎说明喜金刚本为四腿。

⑧黑水城那幅著名的上乐金刚与金刚亥母双身像唐卡，男尊的头光令人惊异地使用了石绿色，这种用法在西藏发现的唐卡中比较少见，在黑水城出土的唐卡中仅此一幅，除了第465窟壁画外，拜寺口双塔所见二臂上乐金刚与金刚亥母双身像男尊头光亦为石绿色，可为一证。

男尊头光颇为突兀的石绿色中，可以看到这种继承关系。

西夏唐卡中的主尊背龛两侧的狮羊与第465窟窟顶五方如来带有狮羊立兽的佛像背龛，两者在细节上的完全一致，突出体现了两处作品之间的渊源关系。这种背龛样式是典型的印度波罗风格，在西藏绘画中集中出现于11世纪前后，其中的狮羊图案(Rampant Vyali)是11世纪前后西藏绘画最具特征的母题之一。狮羊出现在印度波罗艺术中大概是在9世纪前后，⑨往往与颇具特征的波罗样式的宫殿一起出现，作为宫殿的立柱。⑩在早期的西藏绘画中，主尊背龛两侧的狮羊形体较长，后腿踩的象头只是作为基座，有的并不出现象头，与西藏绘画中典型的"六升座"中出现的象完全不同。只是到了13世纪末以后，狮羊的形体变短，象座升高，狮羊背上攀有幼儿。例如美国大都会博物馆藏断代在11世纪下半叶的上师像中出现的狮羊即为早期样式⑪，布达拉宫藏断代在11世纪末的《贡唐喇嘛相像》缂丝唐卡中出现的狮羊也是如此样式。⑫ 然而，我们在黑水城出土的作品中看到，除了此类狮羊之外，很多唐卡没有出现狮羊，只是在背龛立柱狮羊的位置出现了一条白色的饰带，如《药师佛》、《阿弥陀佛》所见；拜寺口所出《上师像》(彩图3d-2-3 宁夏拜寺口西塔出土西夏上师像局部)背龛两侧的狮羊形体较长，象座较短，狮羊背紧靠龛柱，背龛边框中部有珠宝嵌饰的凸起圆环。最为独特的是狮羊的头部朝向龛室主尊一侧，狮羊颈部系有白色的饰带。黑水城其他没有狮羊出现的唐卡中的白色饰带，正是替代狮羊本身的标志。这些特征，我们在早期西藏绘画作品中并没有找到完全的对应物，但是这种回头狮羊出现的年代是在11世纪前后。在私人收藏的一件书籍封盖绘画中我们看到这种回头狮羊的例证，⑬这件作品描绘的主尊是法胜菩萨(Dharmodgata)，其背龛两侧的狮羊就是回头狮羊。主尊龛顶的上方为中式琉璃屋檐，辛格推断这是表示夏鲁寺的金殿(gser-khang)琉璃屋檐，夏鲁寺初建于1027—1045年间，所以这幅唐卡应为夏鲁寺建寺以后一段时间的作品。⑭ 西夏作品中有确凿年代可考的这种回头狮羊，是乾祐二十年(1189)刻印的《观弥勒菩萨上生兜率天经》经首的"释迦牟尼说法图"(图1 《观弥勒菩萨上生兜率天经》经首的"释迦牟尼说法图")。此外，宁夏青铜峡一百零八塔河滩塔中彩绘绢质《千佛图(释迦牟尼说法图)》⑮佛龛两侧的狮羊，以及现藏中国国家图书馆标为唐吐蕃时期(实为西夏作品)的《千佛图》⑯主尊两侧的狮羊都是回头狮羊。几乎西夏藏传作品中所有的狮羊都是回头狮羊。



图1
《观弥勒菩萨上生兜率天经》经首的"释迦牟尼说法图"

现在来观察第465窟五方如来佛背龛两侧的狮羊(彩图3d-2-4 莫高窟第465窟狮羊)，我们惊异地发现，第465窟与

⑨1999年1月17日作者参观美国大都会博物馆早期西藏绘画展时，看到展出的一件青铜雕塑的狮羊(大都会博物馆编号1987.142.209)，作品断代在公元9世纪末，波罗时期作品。可见在公元9世纪前后这种母题已经流行。

⑩有关此类狮羊立柱的例证，参看Susan L. Huntington & John C. Huntington, *The Art of Pāla India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, Seattle and London, 1990, pl.44(出自那烂陀、断代在9世纪中叶的文殊菩萨石雕像)以及pl.16(出自南摩羯陀、断代在10世纪的作降魔印的释迦牟尼像)。

⑪Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, pl.5.

⑫西藏文物管理委员会编《西藏唐卡》，图版62"贡唐喇嘛相像"。

⑬Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, pl.8.

⑭Jane Casey Singer, "Painting in Central Tibet, CA. 950-1400," *Artibus Asiae* vol. LIV I/2, pp.116-117.

⑮《西夏佛塔》，图版206。

⑯《中国国家图书馆藏敦煌遗书精品选》，图版97。

黑水城、拜寺口西塔唐卡及“释迦牟尼说法图”所见狮羊，三者之间几乎完全一致：狮羊背部紧靠背龛，头部朝向主尊一侧，狮羊下方的象座掩隐在菩萨头光之内而几乎不见，最具辨识特征的是绕过狮羊脖颈、两端下垂及至狮羊后腿膝部的白色饰带，以及背龛边框中央的珠宝嵌饰凸起圆环。狮羊及其饰带和龛柱的这种画法，我们在现今所见的西藏壁画和唐卡中从没有看到。这表明，第465窟狮羊画法与黑水城出土唐卡中狮羊细节的完全一致的原因，是两者遵奉了同一种造像传统。依此我们可以确认，西夏唐卡遵奉的是第465窟的造像格式。又如，第465窟不动佛两侧所绘菩萨像，其背龛没有出现狮羊，而代之以白色饰带，这种处理方法同样只见于黑水城绘画，黑水城唐卡有四幅以上都是如此画法。这种饰带见于11世纪的东印度雕塑，[17]我们在西藏唐卡中却难得见到这种表现方法。时间的平行性和细节的契合性，使我们完全有理由将西夏诸佛塔出土的绘画看作是莫高窟第465窟藏传佛教绘画风格的延续。

西夏绘画为第465窟风格之继承的另一个明显的例证是大黑天神图像。

黑水城这幅大黑天神像(彩图3d－2－5　黑水城出土大黑天神唐卡)，生有四臂三眼，直竖的橘红色头发用黄色丝带捆扎形成发髻，其上绘有小佛像，额上有五骷髅头冠，头后另有白色头巾饰带和金色双蛇头耳环，以及从项后垂下的青花蛇项圈、断头花环和绿色饰巾，系虎皮围腰。手持象征物与造像学文献有所不同，其立姿亦不相同。第一只右手持缀果花茎，第二只右手持剑；第一只左手持三叉戟，第二只左手持血钵；双脚踩在一块白边框的红色三角形上，手镯、脚镯皆为青白蛇。此种大黑天神相与第465窟东壁门北看到的相同。黑水城著名的上乐金刚双身像下方的大黑天神像的持物、坐姿与第465窟大黑天神像完全相同。引起我们注意的是，这种持物标志的四臂大黑天神像仅见于第465窟和西夏唐卡，在11—12世纪的卫藏绘画中很少看到。

此外，第465窟窟顶贴附的捺印朱砂梵文印样式流行于西夏早期，例如宁夏拜寺沟方塔(大安二年，1075年)所见金刚座触地印释迦牟尼佛梵文印。[18] 黑水城同样出土了很多的梵文捺印纸品。[19]

第465窟出现了完整的八十四位印度大成就者像，这些图像在藏传绘画中几个世纪以来变化都比较小。西夏绘画遵从了第465窟所代表的绘画传统，那么通过比较第465窟八十四位大成就者像与西夏唐卡中的大成就者图像，同样可以找出两者之间风格上的承继关系。黑水城唐卡中，集中出现大成就者造像的仍然是金刚亥母唐卡，主尊左侧年轻僧人下方第一格的毗缕波像，见于第465窟西壁中铺上乐金刚双身像主尊左侧竖行倒数第二格，两者几乎完全相同，我们前面提到这是藏传绘画中见到的最早的毗缕波像。然而，第465窟西壁南侧底行北起第二格骑虎大成就者像，无疑是多毗黑如迦像，与黑水城金刚亥母像中出现的多毗黑如迦完全不同：与第465窟大多数大成就者像一样，其明妃双手持钵侍立于大成就者一侧；而黑水城的多毗黑如迦大成就者与明妃皆跨坐于虎背之上，后代沿袭的多毗黑如迦像都是这位大成就者拥妃骑于虎上，没有第465窟的画法。从这一细节可以明确第465窟的图像样式，是我们目前仍然不甚了解的一种造像风格。

以上对西夏藏传绘画与第465窟壁画的细节母题比较，值得我们高度重视，西夏藏传绘画在绘画风格和一些细节、母题方面与第465窟有惊人的相似。黑水城绘画，尤其是西夏故地的佛塔出土的带有藏传风格的唐卡，都有相对准确的创作年代，其中与第465窟壁画可以比较的绘画，作品年代是在11世纪后半叶至12世纪。[20] 然而，从这些受到西藏风格影响的作品中，仍然可以看到浓烈的西夏绘画风格，作品中某些带有色彩的饰物表明它们是西夏人自己创作的作品。这与第465窟的情景完全不同，我们从第465窟壁画中找不到出现在黑水城唐卡和榆林窟第29窟中出现的藏传风格绘画所附带的汉—西夏特质。所以，在绘画风格上和黑水城作品有相互继承关系的纯粹西藏风格的第465窟壁画，不可能是接受了西夏藏传风格绘画的影响，而只能是黑水城西夏唐卡接受了第465窟壁画所代表的早期西藏绘画风格。所以，本节作者确信，第465窟的壁画的年代一定要远远地早于西夏所出唐卡；同时，西夏作品本身也为第465窟壁画的创作年代提供了一条下限：第465窟壁画的年代不会晚于黑水城等西夏故地所出藏传风格唐卡的创作

---

[17] Susan L. Huntington & John C. Huntington, *The Art of Pāla India (8th－12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, pl. 19.
[18]《西夏佛塔》，图版一六。
[19] [俄] 孟列夫著，王克孝译《黑城出土汉文遗书叙录》，宁夏人民出版社，1994年，第20—21页。
[20] 参看《西夏佛塔》。关于西夏唐卡双身像的年代及西夏佛塔所见上乐根本续经文残片，另有专文论述，在此不赘。

年代。

二、噶玛拔希与第465窟建寺史实

国内学者[21]关于莫高窟第465窟的断代，根据目前收集到的资料，共有四种说法：

(1) 谢稚柳和金维诺教授将此窟定为唐吐蕃窟；[22]

(2) 敦煌研究院将第465窟确定为元窟；

(3) 北京大学考古系教授宿白先生推断此窟为蒙元或元窟；[23]

(4) 敦煌研究院杨雄先生认定此窟为二世噶玛巴噶玛拔希建立的蒙元窟。

上述四种断代说大致可以分为两种：一种是元窟或蒙元窟，一种是吐蕃窟。最近出版的《敦煌莫高窟第465窟》画册，书前有杨雄先生撰写的研究该窟的长篇专论，文中对第465窟的年代、壁画内容及其风格进行了较为详细的分析。杨先生对第465窟的年代分析，被认为是对第465窟研究的重大贡献，也是现时人们接受的第465窟断代时限。这里仅就杨雄先生的断代说所用的论据及其可靠性，提出本节作者的一些初步看法。

杨雄先生将第465窟定为噶玛拔希所建，主要有以下三条理由：

(1) 第465窟西壁(主壁)的三铺图像皆为上乐金刚和金刚亥母，此为噶玛噶举派主修本尊。

(2) 第465窟建成后随即废弃的原因与噶玛拔希当时的个人际遇相关。

(3) 东壁门上戴尖帽的供养人像，作者认为是戴黑帽的噶玛噶举派上师。上师身后有火焰状腾起，作者解释此为噶玛噶举派僧人修习拙火定。

噶玛拔希1256年见蒙哥汗，得赐黑帽。1259年蒙哥汗死，1260年噶玛拔希被忽必烈下狱。莫高窟第465窟当系噶玛噶举活佛噶玛拔希开凿于1256—1260年之间。[24]

在分析杨雄先生的断代说之前，首先我们来简略勾勒蒙元统治者与萨迦派和噶玛噶举派的关系。

萨迦派出现于11世纪中叶，以昆·贡却杰布于1073年建萨迦寺，创立道果论为其教义作为该派形成的标志。后经萨钦等五代祖师弘扬，兼有僧俗两系传承。萨迦派与蒙古发生联系始于萨迦四祖的萨迦班智达和其侄八思巴。1244年，应窝阔台次子阔端之请，萨迦班智达携侄八思巴和恰那与阔端相见于凉州。此后，萨迦班智达一直住在凉州并于1251年病逝于此地，没有文献记载萨迦班智达曾经前往沙州一带传教建寺。至于萨迦第五祖八思巴(1235—1280)，文献所载事迹并没有特别提及他在沙州一带讲经弘法的活动。[25] 如果第465窟确实是为蒙古上层尊奉藏传佛教而建，那么此窟一定是在蒙古人占领沙州并稳固以后；萨迦一系与蒙古人的联系始于1244年以后，藏传佛教在蒙古上层中广为传播开来并为之大规模建寺，应该是在蒙哥汗即位，将河西一带划归其弟忽必烈统辖(1251)以后，因为八思巴与忽必烈的关系较为密切。更为可能的是，在八思巴被奉为国师(1260年)甚至是在1264年领总制院事以后。依此判断，与萨迦派相关的第465窟，其建窟的时间只能是在1251年忽必烈统领该地以后的蒙元至八思巴于1276年离开北京返回萨迦寺之间的时间。

将第465窟定为萨迦派所建窟室，我们就会面临如下一个矛盾：萨迦派教义的核心是道果传承(lam-vbras-bu)[26]，这一传

[21] 实际上国外学者最早认定第465窟壁画为元代壁画的是伯希和。

[22] 如金维诺《敦煌窟龛名数考补》，《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，1987年，第32—39页；金维诺主编《藏传佛教寺院壁画》，天津人民美术出版社，1989—1993年，第1卷序言；金维诺、罗世平《中国宗教美术史》，江西人民出版社，1995年，第165—168页。

[23] 宿白《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》有关第465窟的论述，载《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第241—245页："公元1227年，蒙古军队陷沙州，莫高窟第465窟前室西壁南侧有北元宣光三年(1373)游人划记，可知莫高窟隶属蒙元约长达一个半世纪。至元十七年(1280)于瓜沙地区和今青海西北部置沙州路，总管府设于沙州。沙州南接宣政院所辖乌斯藏地，其治所又适当甘肃西部通向乌斯藏的重要孔道。大德间(1297—1307)八思巴弟子松江府僧录管主巴曾向沙州文殊舍利塔寺施西夏文大藏经。泰定元年(1324)又以世袭吐蕃封地的镇西武靖王搠思班子阿剌忒纳失里(此云宝吉祥)出镇沙州，而自11世纪后期孳息于此并逐渐笃信藏传佛教的西夏人众并未远移，因此瓜沙地区的藏传佛教，有元一代更趋发展，榆林、莫高两窟在此新形势下，遂出现了为蒙古上层尊崇的纯粹的藏传密教的洞窟。"

[24] 杨雄编著《敦煌石窟艺术·莫高窟第四六五窟(元)》，江苏美术出版社，1996年，第11—18页。

[25] 虽然在蒙元前期，阔端一系镇抚河西，对这一段出现的种种遗迹都应该与之联系起来，但是并没有文献表明与蒙元关系密切的萨迦派在沙州一带建寺弘法的记载。参看《萨迦世系史》、《青史》、《贤者喜宴》、《汉藏史集》、《红史》等藏文文献；另外还可参看陈庆英《八思巴传》，宿白《武威蒙元时期的藏传佛教遗迹》(载《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第264—274页)。

[26] 道果传承或道果教授是萨迦派的核心教法，它以《喜金刚续第二品》的修持方法为基础，吸收其他方法，认为修行者只有断除一切烦恼，可得"一切智"，而得到"涅槃"之果，倡导生死涅槃无别。卓弥译师游学印度时学习了道果教授，掌握了印度毗缕波所传道果教法，返回西藏后在拉孜传道讲法。萨迦昆·贡却杰布等受之于门下学法，于1073年建萨迦寺作为根本道场讲授道果教法。参看索南才让《西藏密教史》，第347页。

承源自印度大成就者毗缕波[27](或译毗哇巴 birwa-pa / Virupa)。此师依照《喜金刚续》(*kyai-rdo-rjevi-rgyud*),用道果金刚偈句、密续释文要略及道果教言授予大成就者那波巴(nag-po-pa)[28]和多毗巴(ṭom-bhi-pa)[29],从此道果教法辗转传入西藏,卓弥译师将此教法授予萨迦贡噶宁保。大成就者毗缕波为传授法门,由印度亲赴萨迦,秘密直传其法于贡噶宁保,后传至索南孜摩,索南孜摩再传至萨班·贡噶坚赞和八思巴等。道果教法为萨迦一派的不共法门,其崇奉的核心本尊神为喜金刚。八思巴在凉州初遇忽必烈时,曾为之传授喜金刚法。假如第465窟为尊奉萨迦派本尊所建,此窟主尊必然是喜金刚双身像。然而,我们在分析第465窟双身图像时确凿无误地看到,后壁或者说西壁为该窟主壁,其中铺双身像为上乐金刚与金刚亥母双身像而非喜金刚像,喜金刚像位于作为侧壁的北壁中铺,与之对应的南壁中铺为密集金刚双身像。据此,我们可以确定第465窟中央曼荼罗的主尊,或者说整个洞窟的主尊为上乐金刚。该窟曼荼罗是按照上乐金刚曼荼罗布局的,而不是以喜金刚曼荼罗布局的;进而可以认为,此窟并非是为尊奉萨迦派而建洞窟,而是与尊奉上乐根本续的派别有关,如早期宁玛派、噶当派和噶举派有密切关系的窟室。

假如我们认定敦煌第465窟是与噶举派相关,建于蒙元时期的第465窟,如果与该派发生联系,那么一定是占领沙州以后的蒙古人与噶举派的联系;如果从壁画风格出发,考虑到此窟壁画与西夏腹地所见作品的关系,此窟壁画与噶举派的联系就是西夏王室与噶玛噶举派联系的继续,结果自然是第465窟不同的断代。

论及噶举派与蒙古王室的联系以及噶举派上师在河西一带的活动,很显然,这就是指二世噶玛巴噶玛拔希。噶玛拔希(1204—1283),生于康赤隆地方,被认定为噶玛都松庆巴的转世,是为西藏活佛转世制度的初始。关于这位上师,诸多藏文史籍特别是噶举派僧人所撰教法史,都有较为详尽的记载。由于噶玛拔希与敦煌第465窟的建立的史实有密切的关系,我们花一些篇幅引述一些藏文文献加以分析。

蔡巴噶举僧人所撰《红史》记噶玛拔希事迹云:

杰都松庆巴之后为噶玛拔希。杰都松庆巴圆寂后,转生为印度成就者米扎卓杰之弟子瑜伽师却扎旺秋,也有说转生为贝丹噶玛巴钦波。以前杰都松庆巴曾授记说:"未来时,雪域洛扎七成就者之圣地将会降临一位僧人,如见到一位讲经者和一头小牛后,祈请为我之死念经,施主衮巴瓦也将转生一王子,将利益彼等。"按此授记,转生于止龙丹巴却秋地方,家族为波普氏,称为麦多敦脐。噶玛拔希之父为楚查加旺,母亲为森日萨朗吉,其俗名为却真,六岁时识字。九岁至十岁时对所有一切经典浏览一遍即能晓悟,自然而然地即会修定。在前往卫地的途中拜见仁波且苯扎巴之时,呈现许多奇兆,仁波且苯扎巴知其为都松庆巴之转世,为其灌顶授一切教戒,加持后生晓悟之心,祈请护法教典亲见尊者,此后又见到本尊等许多奇景。于护法之地画了张画即兴贡日寺,桑瓦益西教其空行母之"嘛呢"法歌,此后受沙弥戒,起法名为达尔玛喇嘛。此后,由仁波且嘎托巴绛巴本任堪布,仁波且苯扎巴任阿阇黎授比丘戒。生起勇气,在庙门奉献,调伏护法所降之冥罚。然后,进入寺内,噶波多吉贝寨说:"为完成护持寺庙和弟子等一切事情,请建一燃灯佛像。"他照此而行。此后又到丹萨噶玛寺,兴一切利他之事。观世音来到此地说:"请塑造一尊弥勒佛像,有益善业。"照此而行。吉祥天女领众天女前来告诉噶玛拔希说:"都松庆巴法座将遇危险,故请你迅往卫地。"再三请求,噶玛拔希才到卫地,他不想去康区,准备教化阿里以下的僧人,但观世音说:"你所教化之众生一半在康区,必须到康区。"他经北路从雪山下至止贡地方,金刚瑜伽母及其随从遍布止贡寺,载歌载舞。在大昭寺见众多光芒融入释迦像,知大有利于教法,故奉献黄金,此时见无数莲花大师围绕具有千头千首之马头明王。到匝日圣地时,受到主寺的欢迎,到楚布寺时,都松庆巴之身形布满天空,他见到喇嘛、本尊、护法神之事迹难以计数。为利益众生,他到后藏,在宗乌等地显现许多景象和授记,在堆穷地方示现杀伐和养育之神变。在堆龙河谷财神喀那告诉他说:"卫藏地区的所有的人及宝贝都奉献给你。"到约波羌塘时,不能行船,修炼风法后,使他未掉入水中而渡到彼岸。他说:"今后十六年中依止观世音和马头明王,为众生作

[27] 毗缕波藏文又写作 bi-rū-pa / bi-ru-pa / bi-ra-ba / birla-ba / birba-pa / birwa-pa,毗缕波为印度八十四大成就者中的第十(或第三)位。这一造像实际上最早见于噶举派的绘画,我们在黑水城出土的金刚亥母唐卡就看到画面上描绘的毗缕波。

[28] 那波巴(或译黑行师、迦达那)藏文又写作 nag-po-spyod-ba / ka-hna-pa。第465窟附贴纸条题记将这位大成就者记为葛捺巴,云:"此云黑足戏论师即是黑足师。"那波巴为古印度密教八十四大成就者之一,东印度藩伽罗所辖欧提毗舍人。早年从鸠须罗的一位上师学习喜金刚法,由持燃上师受上乐灌顶,修成四种看视法。一次,那波巴施法术将双足嵌入大石中,并能离地一尺行走听到空中华盖的声音,由此生出傲慢之心。后经上师教化,在寒林修习密法,终得真传。

[29] 即多毗黑如迦(Ḍombi Heruka),为八十四大成就者中的第十一位。他原是摩羯陀一位国王,获得成就后能骑乘猛虎,其身呈喜金刚双身像。黑水城金刚亥母唐卡中出现的多毗黑如迦像为此类图像出现最早的例证,但其明妃立于身侧。

无数利益之事，请二位救度母十六世中任护法。”在楚布寺，一夜梦见天王乘龙而来，说：“请到我的宫中。”这是他后来受召到蒙古地方的先兆。初，他居于多康地方时，忽必烈带兵在绒波域色地方会见了噶玛拔希，他使忽必烈发菩提心，见到诺桑和龙树等很多菩萨。忽必烈听到噶玛拔希当时的名声以及看到将来能成为大成就者的各种征兆，又有金字使者前来迎请噶玛拔希，当噶玛拔希为是否前往而犹豫不决之时，龙王和密主显现，说：“为利益众生，还是前去为妥。”因此决定前往。他在前往汉地途中，修复废旧寺院，大做利益教法及众生之事。路途中所有众生有情不由自主地集聚起来献给他无数财宝，到达大王的斡耳朵时，受到臣民众生无限敬仰。他以桑瓦达波之见地驳倒诘难，调伏了外道徒。在内地甘州(张掖)之时，拜见了十一面千手千臂大文殊菩萨，每一支手中持一钵，钵中有一佛。文殊菩萨说：“由汉地西夏直至大海俱由你教化。”后来传说西夏地方的幻化寺中的壁画是他后两世利益众生的景象。他在皇子住地住了很长时间，施主和福田关系不顺遂。虽然出现了许多违碍和不利之征兆，但在观世音的劝请下，又有上师本尊空行的再三授记，请他到北方宫殿中，所以他未同意忽必烈的挽留而离去。他因以前大成就者降生为西夏的敬戴佛法之王以来，王子及弟子们在此地繁衍，正适教化之时，于是他到西夏，使所有信徒如愿以偿。又在救度母和天王之促使下，修建吹囊朱比拉康寺，建寺时，见到全部毗卢遮那佛，同时修建有许多经堂和僧舍。后又在灵州(灵武附近)和甘州一带活动，他种了一棵树，并说：“等树长大后，我再返回此处。”此后他受念青唐古拉山神和十二护法神之迎请，准备到后藏地方云游，而蒙古大汗蒙哥听到仁波且(噶玛拔希)之声名，派出许多金字使者前来邀请，他见到益喜巴和那拉噶波等世间各种神祇之神幻，动身去蒙古，金字使者们看到他显示了许多共通悉地，到达被称作翁格的王都时，想起过去、未来、现在之多种因素，他的前世，曾幻化为大象之身形，教化外道之大王及其信众。现在，外道大王转世为蒙哥汗，其王后、王子和随从等转生为王后火里差、王子阿里不哥及大臣等，如现在不加教化的话，他们因以前外道徒之习气就会成为也里可温教徒，整个国土就可能都是外道徒，故应及时教化。都松庆巴预言中说为教化一人而来，正是指此蒙古王。因世间一个有权势之人被教化，其余无数众生也随之而被教化。预言又说不可久留，乃是应周游各地。明白因缘之后，为教化众生而前往。龙年，到达所有汗王、王族聚会之地赛热乌斡耳朵，在此用十忿怒王的等持调伏龙魔和热胡达之神变及其障碍，受观世音之见地之护持，显无数奇特之神变，故蒙古全体王臣自动敬信，从外道之邪见转到皈依佛教。他在冬天使六日路程之内的地面无雪无风，并使全体国王、百姓每月都守护解脱三时戒，发菩提心。他讲解四神灌顶，使蒙古王产生善体验。他的名声如遍布天空的星星，被汗王奉为顶饰。汗王下令，国内凡逢每月四吉辰，如何人不准欺凌别人，不准杀生吃肉，不危害众告天人，使其护持各自教法。汗王并赐给噶玛拔希金印和一千锭银子等无数财宝，全体应供喇嘛都很高兴，并三次大赦一切囚犯。他在哈拉和林地方建的大寺庙，在瞻部洲独一无二，在西夏及全国境内修建三千个庙和被毁佛塔，并建了许多寺院和修行地。他在蒙古地方之时，梦见高十庹的释迦牟尼像前来对他说：“请你在西藏塑造此等身像，将会灭除违碍，国泰民安。”故他在楚布寺经堂塑造了释迦牟尼像及随从九尊之像。由于调伏了国王一人，故使说三百六十种不同语言的臣民都接受教化，使得瞻部洲一切教法安乐。此后国王升天，因浊世之罪过，王子兄弟们争夺王位时，发生大违碍，出现凶险之梦兆。王子忽必烈是最初邀请他的人，但他未住在彼处，故忽必烈对他不满，他又站在蒙哥汗一边，得到大量奉献。故忽必烈下令对他进行火烧、抛入水中、用兵器砍、喂毒、头上钉铁钉等刑罚，并派人分三班轮流看守，七天不准进食。此时，有金刚亥母前来，四部智慧空行母哈拉哈拉坟墓中取来婆罗门女儿之尸体，进举行会供。外界一切刑罚经四空行转授到尸体身上，故任何东西一点也不能够损害噶玛拔希，又有不动之二十四圣地之空行来吹气，东北方向出现吉祥天母的天兵四万四千人，降下大风、雷电和冰雹，瘟疫流行，行刑之武士顿时死亡。国王及其随从面前出现许多幻变奇景及猛恶护法。至第七天，所有王臣俱生悔惧，祈请噶玛拔希原谅。修定药师佛修法光辉，消除恶兆及瘟疫，故王臣无限敬仰，顶礼足下，加以敬奉和供养。汗王要他去蛮子地方，他按照都松庆巴的预言，愿回西藏并得到国王的同意。到达秋玛域和兴贡地方时，二十四宗的全体百姓聚集，祈请修建寺庙，但未建。此时汉地之神鬼制造了违碍，他修持马头明王加以镇服，制伏神、鬼、人三种业障。此后逐步返回西藏，到达楚布寺时，所有噶举喇嘛的本尊对他加持说：“从此你哪儿也不要去了。”故居于楚布寺，发展无数弟子僧人。此时，沽主八思巴任皇帝之帝师，由朝廷返回西藏，在楚布寺二人相见，二人法座相平，不分上下。噶玛拔希对八思巴说：“以前我任蒙哥汗之应供喇嘛时，我看到你是菩萨降世，是多么高兴。”噶玛拔希建成楚布寺经堂佛像等工程，开光之时，到众救护神之前说：“所有神像和全部业果都是由我完成的，在未来之时，仍然按你的想法，普度众生，教化遍布三界之僧徒之时，我仍然要护持佛教，完成我之事业。”马年，由杰瓦加措等人加持后，建观世音庙，并为僧人建诵玛呢经之地和为乞丐施食的资金。马年，自知其圆寂之征兆后，他对众人说，米拉授记他降世于优莫雪山边上及各种奇特

之事迹。羊年一月开始得小病,三月大地不停地振动了二十一天,据说这是多丹奈绛饶琼多杰和尼玛多努瓦喀秘密的随顺僧徒之驱显化身,示显奇特征兆和神变后,羊年九月三日涅槃。九日火葬后塑身像,当天时间成倍地延长,天降雨虹和彩虹等很多奇迹,并为他建无数舍利塔。㉚

我们对以上这段史料加以梳理,与噶玛拔希建寺相关的记载可以归纳为如下几点:噶玛拔希的生卒年为1204—1283年,出生地是止龙丹巴却秋地方(vbri klung dam pa chos phyug),该地位于康区的金沙江流域。噶玛拔希十一岁出家,后前往卫藏。1255年应忽必烈之邀前往汉地,正是在前往汉地的途中"修复废旧寺院"(rgya yul du khong gi sar ma phebs bar du yang/ste dgon gogs pa rnam gso ba dang/)。在到达忽必烈的王帐以后来到甘州(张掖):"在内地甘州(张掖)之时,拜见了十一面千手千臂大文殊菩萨,每一支手中持一钵,钵中有一佛。文殊菩萨说:'由汉地西夏直至大海俱由你教化。'后来传说西夏地方的幻化寺中的壁画是他后两世利益众生的景象(skabs der rgya nag ke jur yod dus/vjam dpal chen po zhal bcu gcig pa/phyag stong/phyag re na lhung bzed re na sangs rgyas re bzhugs pa/zhabs stong yod pa cig gzigs/dus phyis rgya mi nyag la sogs rgya mtsho la thug par khyod kyis vdul bar vgyur gsungs nas/phyis mi nyag yul gyi sprul pavi lha khang na bris yod gsung pa ni chos rje phyi ma gnyis kyi vgro don gyi ltas su snang/)。"这是噶玛拔希来到河西的重要记载,文中的"甘州",藏文写作ke-jur,上师拜谒的文殊菩萨殿,可能是张掖马蹄寺,该寺被学者认为是13—14世纪的藏传佛教寺院,㉛但据藏文文献记载,此寺最早与西夏人也有关系。㉜ 引文中西夏地方的幻化寺(sprul pavi lha khang),音译"朱必拉康寺",也就是噶玛拔希因与萨迦派的矛盾从忽必烈的王帐中离开,前往西夏旧地时在西夏建立的寺院"吹囊朱必拉康寺"(vphrul snang sprul pavi lha khang),这是有关噶玛拔希的文献提到他所建寺院时,除了噶玛噶举主寺之外唯一提到寺名的寺院。建寺时噶玛拔希看到大日如来显现,寺名中的vphrul-snang,"变化光明"应指大日如来。然而,据《贤者喜宴》所记,此寺建于今天内蒙古和宁夏交界之地,㉝而不是建于瓜州,我们找不到它与敦煌第465窟联系的蛛丝马迹,因为此寺是位于今天武威的凉州幻化寺。㉞ 有关噶玛拔希的文献,除了上面摘引的《红史》以外,其他如《贤者喜宴》、《青史》、《新红史》和相关的噶玛巴传记等作了一番检索,没有发现噶玛拔希在敦煌沙州一带建造石窟寺的特别记载,《青史》只是提到"他去到内地和蒙古各地区,特别是在木雅地区建立一所大寺",即凉州幻化寺。㉟ 噶玛拔希1256年进入蒙哥汗王帐至1259年蒙哥汗去世的这段时间,曾在哈剌和林建大寺庙,并在西夏和全国境内修复被毁的寺院和佛塔,并建了寺庙和修行地。但是,也没有提及寺院的名称。《红史》的作者蔡巴·贡噶多吉生活的年代是在1309—1364年,假如第465窟确实由噶玛拔希建于蒙元时,与蒙古王室联系密切的如此大的建窟活动必然在其传记中有所表述,然而我们在相关文献中没有找到如此的记载。

从以上记载可以确定,噶玛拔希接到忽必烈的邀请是在他四十七岁时的1253年,他在路途上用了三年时间,于1255年到达今日四川甲绒地区的绒域色堆于忽必烈相见。在此,我们必须注意如下史实:噶玛拔希1255年晋见忽必烈并随之赴忽必烈王帐之时,1244年应阔端之邀住在凉州的萨迦班智达已于1251年去世(此年正是蒙哥汗即位,忽必烈领掌河西之地的那一年)。当时在忽必烈王帐的萨迦派僧人是八思巴,很多文献都记载八思巴所代表的萨迦派与噶玛拔希所代表的噶举派,在忽必烈王帐时有冲突,陈庆英先生所著《元代帝师八思巴》对此评述道:

(1255年)噶玛拔希到达忽必烈的营帐后,也备受忽必烈尊崇,以致一度影响到八思巴在忽必烈身边的地位。《萨迦世系史》(页158)说,由于噶玛拔希显示了无数神通,所以忽必烈的王妃和大臣们都前去围观,并议论说从眼前的神通法力来看,似乎噶玛拔希要超出八思巴。虔信萨迦派的王妃察必见到这一情

㉚陈庆英、周润年译本《红史》,第76—83页;民族出版社,1981年藏文版,第87—94页。噶玛拔希的传记同样见于《贤者喜宴》和《青史》,但主要是收录《红史》的文字。《贤者喜宴》的噶玛拔希传记见民族出版社藏文版,第882—893页。

㉛关于马蹄寺,参看宿白《张掖河流域13—14世纪的藏传佛教遗迹》之二"张掖马蹄寺的藏传佛教遗迹",《藏传佛教寺院考古》,第255—259页。

㉜《安多政教史》在记载马蹄寺时提到马蹄寺附近有"西夏王的大塔(mi nyig rgyal povi mchod sdong)",证明此遗址原为西夏遗址。吴均译本第143页,藏文本第148页(hor mi nyag gi mtshams su . . .)。

㉝《贤者喜宴》藏文版,民族出版社,1986年,下册第888页。

㉞此寺位于武威市东南二十公里处。寺内有萨迦班智达灵骨塔,武威城内另有噶玛拔希塔。

㉟郭和卿译《青史》,第318页。

景，对八思巴讲了大臣们的议论，请求八思巴显示神通，并说八思巴如果不显示神通，恐怕忽必烈不只不满意，还有改变心意的可能，也就是说忽必烈有转而尊奉噶玛拔希为上师的可能。在这种情况下，八思巴只得向忽必烈及其王妃大臣显示了刀截自己身体四肢、证明受五部佛佑护的神通，使忽必烈等人都坚持相信没有任何人的断证功德能够超过八思巴（《红史》页91、《贤者喜宴》页889—891）。噶举派人士所著《红史》、《贤者喜宴》则说，噶玛拔希与忽必烈会见后，忽必烈要他随侍左右，他不愿意，终于离开忽必烈到凉州、甘州一带建寺传教。公元1256年当他准备返回西藏时，蒙哥汗派人前来召请他，当年5月，他抵达昔剌兀鲁朵诸王会聚之所，与正在该地与诸王商议攻宋事宜的蒙哥汗、阿里不哥会见。噶玛拔希使蒙哥汗君臣皈依了佛教。噶玛拔希选择蒙哥汗为依靠，才使八思巴与忽必烈的关系得以继续发展。[36]

噶玛拔希在忽必烈的王帐中住了不到一年，就决定返回西藏，在返回西藏的路上，噶玛拔希在木雅（西夏）地方（在内蒙和宁夏交界地方）建立了上文提到的凉州幻化寺。寺院建造的时间应为1253或1255—1256年。恰在此年（1256）蒙哥汗即位，遂即召请噶玛拔希前往，奉为国师，据说并赐以金线镶边黑帽，据称噶玛噶举被称为黑帽系即源于此时。噶玛拔希到达蒙哥汗王帐之后的四年间，拜访了很多地方，建造了众多寺院，在他准备再次返回藏地，居于名为“伊拉”的汉藏边地之时，蒙哥汗去世，他的儿子阿里不哥在与忽必烈的王位争夺中失势，忽必烈即位，时为1260年。其时，忽必烈对噶玛拔希当初未能留在自己王帐而投靠蒙哥汗十分不满，于是将噶玛拔希投入监牢，施以重刑后流放边地三年，时为1261年至1264年，此后释放并以极高礼仪迎入王帐。此后，噶玛拔希启程返藏，据说沿途在康青一带传法历时八载，[37]于1271年（至元八年）回到西藏后即开始扩建修葺楚布寺，使之成为噶玛噶举派的另一主寺。

如果我们将敦煌第465窟的开凿与噶玛拔希的事迹联系起来，此窟建造的时间只能有两种可能：第一种可能是建于1256—1260年之间，第二种可能是建于忽必烈定国号为元以后。我们先来看第一种，噶玛拔希最初是由忽必烈邀请至今天四川的甲绒地方与之会见，时在1253年（有的文献说路途用了三年时间，到达甲绒色堆是在1255年）。[38] 如上所述，八思巴等萨迦派僧人已经先于噶玛拔希居于忽必烈王帐，而且两个教派之间存在矛盾，忽必烈本人与八思巴亦有世交，所以，这段时间忽必烈不可能为噶玛拔希的噶举派僧人建寺，文献所记此间噶玛拔希主要是修复西夏故地的寺院。从1256年噶玛拔希投靠蒙哥汗至1260年被忽必烈下狱前的四年时间是唯一可能建寺的时间，我们上面的引文中也表明噶玛拔希此间在很多地方建有寺院。假如噶玛拔希到达蒙哥汗王帐后的第二年开始建寺，像第465窟这么大的壁画石窟寺，不可能在一至两年的时间内建成，依此推之，第465窟没有完工之际，噶玛拔希已被忽必烈下狱流放。极为重要的一点是，自1251年蒙哥汗即位至1260年忽必烈登基以前，将河西[39]一带一直归属忽必烈统辖，瓜沙自然在忽必烈统辖之下；蒙哥汗的驻地当时是在昔剌兀鲁朵（和林）。况且蒙哥汗与忽必烈素不相合，居于忽必烈王帐的萨迦派僧人与噶举派僧人亦有间隙，我们很难想象1260年将噶玛拔希投诸牢狱的忽必烈会容忍蒙哥汗宠信的这位上师在自己的领地上修建寺庙，也很难设想萨迦派僧人会熟睹卧榻之侧有人酣睡。假如第465窟建于此时，只能是萨迦派而不是噶玛噶举派。

作为噶玛噶举寺庙的第465窟，另一种可能的时间是在忽必烈释放噶玛拔希将之迎入朝廷之后，即1264年以后。此时，噶举派与萨迦派的矛盾已趋于弥合，忽必烈本人也开始看重噶玛噶举派。1264年，忽必烈释放噶玛拔希并准许他各处自由传教，也就是在这一年噶玛拔希由元都城返藏，其间沿途讲经说法八年，回到西藏的时间是1271年。从1261—1264年被忽必烈流放，在内地的时间从1264年算起，至1271年为八年。十二年之后（1283）在楚布寺圆寂。因此，第465窟若为噶玛拔希所建，其时限就是在忽必烈即位至定国号为元（1271）之间。考虑到噶玛拔希入狱流放的时间，自1260年向后推迟三年，第465窟建寺的时间就是1264或1265—1271年之间，也就是他外出讲经说法的这八年时间。然而，藏文有关噶玛拔希的文献并没有提及他在游方传教之时建大石窟寺的记载，只是提及到达环吉堡

[36]陈庆英《元代帝师八思巴》，中国藏学出版社，1992年，第71—72页。
[37]此处采用《藏汉大辞典》的说法，见该辞典上册第10页。
[38]“甲绒色堆”在《贤者喜宴》中记为“绒域色堆”(rong yul gsel stod)，见面的时间是木鸡年。《贤者喜宴》藏文本，第888页。
[39]此处的“河西”是一个复杂的概念。蒙古人所谓的“河西”一词，据称来自金人，是金人对位于其西的西夏人的称呼，蒙古人则将原西夏（唐兀）所在的地区都称为河西。实际上凉州至永昌一带似为阔端后裔所据，甘州（山丹）即沙州一带为察哈太汗之封地。说忽必烈统领河西，但他的居地在元上都，河西一带的情形较为复杂。

(hun ci mkhar)时，为瘟疫所苦的百姓祈请药师佛降下甘露；并于汉地临洮地方(shing kun mkhar)召请马头金刚降服汉地妖魔，修葺残破毁坏的寺院，没有提及大师到过敦煌一带。[40]

以上，我们将二世噶玛巴与第465窟的建立可能存在的历史联系进行了梳理，归纳出噶玛拔希建立此窟的两种可能的断代时间，即1256—1260年与1264—1271年，更为可能的是后一种，因为第一种时间处于教派对立时期，所建寺院壁画内容不可能出现教派内容杂糅的情景。然而，现存的第465窟题记说明噶玛拔希建立此窟的可能性是不存在的。

第465窟的汉文题记，其中最早的是前室北壁白粉下刻画的至大纪元。[41] 假如我们对出现的题记进行统计，发现只有一条至大纪元的题记，这是此窟出现的最早的汉文题记(1308—1311)。其他大部分都是至正纪元的题记，最晚的是前室西壁门南侧北元宣光三年的刻画题记。所有的汉文题记都写于第465窟的前室。留下题记的除了僧人之外，也有俗人游客。[42] 这一切似乎都表明这样一个事实，该窟在元代初年已经废弃。因为无论是噶玛噶举修习的上乐金刚与金刚亥母曼荼罗法，还是萨迦派修习的喜金刚与无我母的曼荼罗法，都是师徒口耳相传、秘不示人的藏传密宗教法，其修法坛场极为隐秘，其他教派的僧人都无从窥探，更何况俗人如何能够进入窟室在墙壁上随便涂画。此窟在元一代仍然被游人称为秘密窟，[43]与榆林窟第29窟被称为"秘密堂"，藏诸众窟之极深处的情景相仿。因此，第465窟在出现题记的至大年间，已经弃置不用很长的时间了。如果此窟的创建是"为蒙古上层尊崇的纯粹的藏传密教的洞窟"而由噶玛拔希于1256—1260年之间或者1264—1271年之间所建；或由八思巴建于1251—1276年，那么到此窟被废弃的时间大约也就是十至二十年时间，在元代初年此窟已经完全凋敝，游人的刻画表明在元时根本不在此窟举行法事。为蒙古上层所建如此巨大的壁画窟，在建成之际即弃置一边，无论如何也难以理解。或许如杨雄先生所言，噶玛拔希的个人遭遇可以解释此窟的被废，二世噶玛巴被忽必烈流放是在1261年，其建窟的可能年代是1256—1260年，从他到蒙哥汗王帐的第二年开始建窟，至1261年见执于忽必烈，二至三年的时间此壁画窟可能刚刚完工。三年之后，忽必烈就释放了噶玛拔希，而且对他尊崇有加。八思巴本人和噶玛拔希的个人关系也非同一般，八思巴返藏途经楚布寺时，两位大师相见甚欢，况且大师回到楚布寺的这段时间(1271—1283)寺院正在重修，得到朝廷的众多赏赐，如日中天，不可能在此时废掉噶玛拔希建立的寺院。噶玛拔希于1264年返藏讲经说法的八年之间，其主要的事迹就是修复被毁坏的寺院，假如是1256—1260年噶玛拔希自己建立的窟室被废，以噶玛拔希与八思巴平起平坐的赫赫声名，此石窟寺早被修葺一新，何况元代以后的几个皇帝，都十分推崇噶举派，文宗、顺帝等皆召请噶举派上师灌顶传授密法。[44] 作为噶举派修习坛场的第465窟在元初被废同样不可理解。

第465窟的蒙文题记印证了如上说法。

---

[40]《贤者喜宴》讲到噶玛拔希从元中都出发，用八年时间抵达楚布寺。在返藏途中，"当其抵达汉地环吉堡时，各种流行瘟疫正困扰着此地，上师祈请依怙神保佑，于是派慈悲药师佛(下界)，从佛手及佛唾液中流落到地塘、井及泉眼等处，而加持成药水，凡饮水者疫病即除。此事促使众人信服，信众无数。临洮附近为汉地之首要处，所有汉地之神鬼显示神变，其时黑风卷走土石，其时一匹烈马跃出坠落大师身前，并立刻立起来成为一个九头十八臂之马头金刚，马嘶狂吼，大师遂予以镇压，此马头金刚于此献身。众人见其身色赤红。然后将汉地、蒙古、西夏及维吾尔等所有一切众生召集起来，躬身佛法。流行各地之疫病被断除，混乱被平息。并令修葺诸旧寺破殿"。(de ltar rgyal po gdug pa can btul te pho brang cong to mkhar nas gtan bteg/lo brgyad kyis mtshur phur phebs/rgya yul hun ci mkhar du phebs dus nad yams sna tshogs pas yul de nyog nyog por gyur pa la mgon skyabs su gsol ba btang pas sman gyi blavi thugs rje bskul/rdzing dang khron pa dang chu mig rnam la phyag nas dang zhal chab vthor te sman gyi chur byin gyis brlabs pas chu vthungs tshad kyi nad zhi/thams cad dad de bkur bsti mthav yas shing shing kun mkhar dang nye ba rgya nag gi mgor rgyavi lha vdre thams cad kyis cho vphrul bstan/rlung nag gis sa rdo khyer ba byung/chibs rta rgod cig yod pas vphags nas sku sa la lhung/de ma thag rta mgrin dbu dgu phyag bco brgyad par bzhengs te rta skad gshugs glung blangs pas zil gyis mnan te srog snying phul/mi rnam kyis sku mdog shin tu dmar bar mthong/rgya hor mi nyag yu gur sogs kyi skye bo thams cad vdus pa chos la bkod/gar byon gyi nad yams chad vkhrug rtsod zhi/dgon sde mchod khang vkhogs pa rnams gsor bcug)汉译文参看黄颢《〈贤者喜宴〉译注四》，《西藏民族学院学报》1987年第2期，第59页；藏文版原文参看民族出版社，1986年，第900页。

[41]这条题记不见于敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，但宿白先生在其著作中提及(《藏传佛教寺院考古》，第245页)，伯希和《敦煌石窟》一书载有此条题记"至大二年(1309)四月十五日"，参看 Pelliot, *Les Grottes de Touen-houang* tome VI, Paris, 1914—1925, p. 36.

[42]其中俗人如前室东壁北侧上端墨书："至正十四年(1354)二月十六日宁夏在城住人焦子仪、米狗义一行二人到此记耳。"

[43]前室窟口南壁上部白灰下赭书题记

……⌊府⌊北塔寺僧人
逵吉祥秦州僧
……吉祥山丹⌊
……记于元统三年
……八日到此⌊(秘)密寺
记耳

[44]参看黄颢译《新红史》"蒙古王统"一节。

宿白先生记载第465窟两侧禅室绘有佛塔，上有八思巴文一行。[45] 八思巴1260年奉忽必烈之命制蒙古新字，1264年任总制院事，1265年返藏，1267年重返大都，1269年贡献新字，颁行全国，是为八思巴文。时至沙州一带出现八思巴文，当在立元以后。忽必烈1295年去世以后，这种文字就不再使用。此条题记可以看作最早的蒙文题记，很遗憾，本节作者没有看到这条题记的内容。第465窟前室出现的几条回鹘蒙文题记年代都是在至正年间，而且是一般的游人题记，假如此窟是噶玛拔希等专为蒙古王室而建的皇家寺院，在后世蒙古人所留存的题记中可能会有所反映。然而，我们在这些题记中找不到这些线索。[46]

三、第465窟西夏文题记与第465窟壁画及西夏藏传风格绘画的关系

最能说明第465窟断代问题的题记之一就是第465窟出现的西夏文题记了。第465窟的西夏文题记共有两处：一处是墨书，另一处是印记很深的刻画，都在前室的南壁中央。[47] 从书写的位置来看，似乎表明这是最初写成的题记，因为其他汉文或年代较晚的回鹘文题记都散布在前室墙壁的四边。第一条题记是第465窟前室南壁中部墨写的一行西夏文，据史金波先生翻译，为："烧施作者长法……"所谓"烧施"，即护摩法、火供，藏文作sbyin-sreg或sreg-blugs，梵文作homa，藏传佛教密宗常用的仪轨，但并不是某个特定的教派如噶举派或萨迦派独具特征的仪轨。第二条题记的刻画文两行，史先生译为：(1)"七字咒十七万"，(2)"长咒一万八千"。将两条西夏文题记结合起来分析，可知它所记述的内容与汉文、蒙古文题记单纯的游人题记截然不同，题记记载了此窟进行过的法事活动，证明写作题记以前的某一段时间，西夏人或许在此窟附近曾举行护摩仪轨。西夏佛教有延请藏僧举行护摩仪轨的传统，例如乾祐十五年(1184)仁孝发愿刻印汉文《佛说圣大乘三皈依经》，该经由兰山智昭国师德慧奉诏译。命国师、法师禅师及僧官等烧施结坛、诵咒、施食、忏悔、放生、喂囚、饭僧、印造佛经五万一千卷、彩画功德五万一千余卷。如此法事在乾祐二十年(1189)也举行过一次，在大度民寺延请国师作求生兜率内宫弥勒广大法会，其施经发愿文写道："……就大度民寺作求生兜率内宫弥勒广大法会，烧施结坛作广大供养，奉广大施食。……散施番汉观弥勒上升兜率天经一十万卷，汉金刚普贤行愿经、观音经各五万卷，暨饭僧放生济贫……诸般法事，凡十昼夜……"所谓"烧施结坛"，就是在密乘坛场建成以后举行火祭仪式。第465窟内的圆坛正好就是密乘坛场，窟内壁画某些色彩(如红色变为褐色甚至黑色)或许就是当时窟内曾经燃放烟火所致，因为壁画色彩颜色的改变与建窟的时间不成比例。所以只有西夏文题记与该窟所绘内容及相关的仪轨有直接联系，表明题记写作的时间距该窟仍在使用的时间不是很长，但此题记因属刻画，题记出现时该窟已经弃置不用了。沙州河西一带一直有西夏遗民居住，西夏文的使用也一直延续到元代，如元至正八年(1348)，西宁王速来蛮重修莫高窟的功德碑，其六体文中就有西夏文，但第465窟的西夏文是否就是元时的西夏文尚需探讨。[48] 如果该窟西夏文题记为元时西夏文，窟内所留题记应与其他文字，如汉文和蒙古文题记所记内容相似，何来烧施长法之说？其次，敦煌莫高窟蒙元时期的窟室有

[45]宿白《藏传佛教寺院考古》第245页："此窟两侧各有禅室多所，禅窟前方原凿通廊与第465窟前室相通。原北侧廊内上方崖面涂抹白粉墙皮，绘褐色噶当觉顿式佛塔一座。塔南侧书'深入禅定'，再南有汉文六字真言。塔北侧书'见十方佛'，再北有八思巴文一行，汉文四行。塔上方墨书梵、藏、蒙文各一行。"同著，文物出版社，1996年。

[46]整个敦煌莫高窟、榆林窟出现的回鹘蒙文题记共五十处二十八条，其中六字真言题记最多，共二十三处，只算作一条。题记中有明确纪年的四条，最早为至治亥年(1323)、至正六年(1346)和至正申年(1344/1356/1368)，时代最晚的为乾隆二十三年(1758)。即使从书写风格分析，题记书写的上限是元代初年。第464窟出现至正亥年的题记。第465窟出现的蒙文题记为：

……二十八年七月二十……

六字真言蒙文题记

由肃州启程的我们僧格奴、吉斯僧格、达鲁花赤(官)图热等人，在吉祥的巳年二月初十来到瓜州天庙叩拜，返回时书题记留给后人看。

午年七月十日从永昌府来的我们道尔吉等人给此寺庙叩拜后开往沙州的石窟寺去了。(为此)留题记给后人。

至正申(年)……

吉祥的午年七月二十六日，从腾格里(?)沙漠来的我们仲苏、捏么根、格日迪、套卜其等人给寺庙叩拜来了。我代法师写了。

吉祥的巳年……月十日，从肃州……吉斯僧格、达鲁花……这沙州的……宝……山寺庙叩拜来了。返回时为后人留题记。

参看敦煌研究院考古研究所、内蒙古师范大学蒙文系《敦煌石窟回鹘蒙文题记考察报告》，《敦煌研究》1990年第1期，第1—19页。

[47]关于第465窟西夏文题记，参看史金波《西夏佛教史略》第288、292页。

[48]元昊于1036年(西夏大庆元年)主持创立西夏文字，并"教国人纪事用蕃书"(《宋史·夏国传》)。瓜沙石窟中最早的西夏文纪年年代距西夏文字创制已有四十八年之久，这并不是西夏文在这一地区流行较晚。目前发现最早的西夏文献是瓜州审判档案残卷，纪年为夏天赐礼盛国庆元年，公元1069年(藏中国社会科学院民族学与人类学研究所)。在西夏文字创制后的三十多年，官员即可以之审案，可见当时西夏文字的流行情景。现在知道最早的西夏文应用是毅宗谅祚时的"福圣"钱，"福圣"是西夏毅宗朝"福圣承道"年号的简称，年代为1053—1056年。黑水城出土的西夏文献最早的是惠宗大安十一年(1084)，其余绝大多数文献的年代是崇宗、仁宗两朝，即1087—1193年间。这个时期是西夏文广泛应用的时期。瓜沙石窟中的西夏纪年也说明了这一点。

第1、2、3、95、149、462、463、464、465、477窟。除了第464、第465窟之外,其他的蒙元时期窟室没有出现过任何的西夏文题记,毗邻第464与第465窟、带有蒙古装束供养人图像的第462窟也没有任何的西夏文题记。相反,紧靠第465窟南方的第464窟出现的西夏文题记在所有莫高窟洞窟中最多,共有十三条之多。因为第464窟实际上是西夏时期建造的窟室,出现西夏文题记是顺理成章的。我们还应该注意如下事实:(1)整个敦煌莫高窟蒙元时期窟室只有第465窟有西夏文题记。(2)榆林窟在十七个窟发现一百多条西夏文题记,然而,在蒙元时期的绘藏传佛教内容的榆林窟第4窟却没有任何的西夏文题记(与之相邻的第3窟则有数条西夏文题记),说明西夏文当时已不在普通人中流行,后代一些西夏文的个别碑刻并不说明这种文字的普遍使用,如同碑刻中的梵文,而第465窟的西夏文是游人随意的刻画,说明这种文字仍被使用。这足以使我们对第465窟的断代重新考虑。此外,榆林窟出现的所有西夏文题记,除了第33窟外室西壁三行中的"申年元月……四日……"[49]记明年代外,其他西夏文题记都没有写明纪年。据陈炳应先生的统计,现在可以考订出来的汉文西夏文题记中,纪年最早的是第65窟的大安十一年(1084),而西夏占领瓜州和沙州是1036年;最晚的题记是莫高窟第443窟题记,是光定己卯九年,即1219年,距离西夏灭亡的1227年只差八年,但此题记为汉文题记,西夏文有纪年的题记较早的还有榆林窟第25窟雍宁甲午元年(1114)题记,但此窟是中唐吐蕃窟。在蒙元一代,没有出现任何有关西夏的汉夏文题记。假如第465窟是建于蒙元时期或13世纪末期的窟室,里面出现的西夏文题记似乎不能只用西夏文的沿用来加以解释。从西夏文的刻画题记表明此窟被废的年代应该更早。

近期出版的《敦煌莫高窟北区洞窟发掘报告》出土的西夏文文献,印证了作者以上的分析是大致正确的。在属于莫高窟洞窟编号的第465窟和464窟中,发现了数件重要的西夏文文献:第464窟的活字刻本西夏佛经残片有关于大伞盖佛母的仪轨(464A:53),佛经封面(464D:118),十相自在图(464A:49)以及罕见的泥金写经残页(464A:50)。第465窟所出西夏文《三才杂字》,是早期刻本,因为西夏文《三才杂字》有写本和刻本之分,刻本为西夏初期,写本写于乾祐十八年(1187)和乾定二年(1225),第465窟发现此书刻本,可以作为我们判定此窟年代的参考,因为管主巴沙州所施西夏文大藏经并不包括世俗文书。[50]

那么,第465窟会不会是西夏所建?

西夏建国于公元1038年(宋仁宗宝元元年),至1227年(宋理宗宝庆三年)被蒙古所灭,历时一百八十九年。公元1036年(宋仁宗景祐三年),西夏攻陷瓜(今甘肃安西县)、沙(今甘肃敦煌县),一直到西夏亡国,瓜沙隶属西夏长达一百九十一年。敦煌莫高窟判定的西夏窟室多达七十七个,但大部分都是利用前代洞窟重修的,几乎没有建造新窟;榆林窟的西夏窟室约十一个,大部分属于新建。[51] 莫高窟第465窟是否建于西夏,应与榆林窟西夏洞窟的建窟时间互相比照。然而,我们将榆林窟第29窟绘有藏密内容的壁画与第465窟壁画加以比较,发现这些作品是典型的西夏藏传图像而非纯粹的藏传图像。第29窟图像本身与黑水城绘画非常相似,表明它们是同一时期创作的作品。与黑水城作品一样,榆林窟西夏绘画遵奉的也是莫高窟第465窟代表的藏传风格。

其次,西夏带有西藏风格的绘画经历了如下的发展过程:首先是完全引进上述风格的作品,这一时期带有此类风格的西夏绘画由于完全按照传入的粉本作画,所以其绘画风格与同一时期的西藏绘画在画面构图方面大致相同,尤其在造像学上没有区别。然而,即使是此期作品与波罗作品和卫藏作品相比,在画面的色彩、背景、饰物,特别是风景的处理等方面,仍然具有自己的特点。此类作品如黑水城等地见到的上乐金刚双身像和金刚亥母像,作品的年代相对较早。第二期的作品是将外来风格与本地风格相互不甚协调地糅合在一起,从此期作品中,我们可以看到西夏人正在努力地创造自己的藏传佛教图像画,例如黑水城画在丝绸上的那些唐卡作品。第三期作品是西夏人将外来的风格与自己的绘画传统结合起来,创造出了一种比较和谐的新风格,例如黑水城的阿弥陀佛唐卡和榆林窟第29窟的藏传壁画。以上现象引起我们思索的是,榆林窟出现的反映藏传密教内容的作品,完全是西夏风格而非典型的藏传风格,应该是在西夏人将外来风格本土化之后的作品;第465窟壁画带有典型的波罗卫藏风格,其创作的年代应在榆林窟之前。

假如第465窟建于13世纪后半叶,排除西夏佛塔出土双身

[49] 陈炳应《西夏文物研究》第13页译为"申年六月十四日"。
[50] 史金波《敦煌莫高窟北区出土西夏文献初探》,《敦煌研究》2000年第3期,第1—16页。
[51] 参看刘玉权《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》,《敦煌研究文集》1982年第3集,第273—275页。

图像的因素不谈，与之可以比较的存世作品只有拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿的壁画。这些双身图像创作于13世纪前后，是具有受到克什米尔风格强烈影响的西部藏区绘画风格，例如人物造型硕壮短拙，喜用晕染技法而不是完全单线平涂。所见壁画双身图像，包括大幻金刚、喜金刚、文殊金刚和时轮金刚四幅。然而，我们发现第465窟双身图像与拉康索玛殿双身图像风格截然不同，这种不同并不仅仅是绘画风格的差异，而且是造像形式的区别。例如，第465窟的上乐金刚双身图像的造像样式与现今遗存的东印度波罗上乐金刚像的头饰完全相同，但与拉康索玛殿上乐金刚像大异其趣；第465窟大幻金刚像为二臂早期样式，拉康索玛殿的大幻金刚与后期造像（图集）所绘大幻金刚造像持物、标志完全一致，后者的时轮金刚像也是如此。

四、第465窟藏文题记与独煞神堂问题

实际上，在本章提到谢稚柳和金维诺教授的断代，金先生认为第465窟是吐蕃窟。

金维诺教授对敦煌第465窟的断代在作者发表的一系列论著中都有所表述[52]，以《中国壁画全集·藏传佛教寺院壁画》第1卷序言《古代藏区寺院壁画》最为全面。金先生写道：

吐蕃时期的佛寺壁画几乎全部被毁，而佛教圣地敦煌遗存的中唐（吐蕃占领时期）壁画成为我们了解吐蕃早期壁画的重要宝藏。建中二年吐蕃占领沙州，一直到大中二年，敦煌在吐蕃统治下，佛教有了进一步的发展，石窟兴建的规模几乎直追初唐盛世，又创开凿大窟的先声，有名的七佛堂、独煞神堂都是修建于此时。在造像样式上，除了继承前代的多种经变，又增加了新的图样。文殊菩萨变的绘制，其精美程度达到了新的高峰，并且在经变的世俗人物中，出现了吐蕃赞普的形象，使古老的维摩变具有了新的时代气息。特别值得注意的是藏式佛教图像的出现，敦煌藏经洞保存下来的吐蕃时期的绢幡画，其菩萨造型和大昭寺残存壁画上的菩萨，极其相似，可以相互印证其创作年代大体相同。敦煌吐蕃时期壁画虽然大部分仍是当地的匠师绘制的，但是这时出现了不同于中原传统的藏式图像，这一方面是有藏式粉本的传入，同时也会有藏区的画师来到敦煌，参加了佛画的绘制。

敦煌第465窟是遗留下来的有明确纪年的洞窟，在主室窟门南侧有藏文题记："蕃二十五年全窟建成。"可黎可足是唯一使用年号按顺序纪年的吐蕃赞普，据《唐书·吐蕃传》：长庆元年（公元821年）唐与吐蕃会盟，"兼署彝泰七年"。唐蕃会盟碑上长庆元年、二年、三年，也对照为彝泰七年、八年、九年，由此知道可黎可足的年号是彝泰，公元821年为吐蕃彝泰七年。据《布顿佛教史》、《红史》、《贤者喜宴》、《汉藏史集》等藏文资料记载，可黎可足在位27年，此窟建成于蕃二十五年，当即可黎可足在位的彝泰二十五年（公元839年）。敦煌第465窟在宋以前，被称为独煞神堂（见于道真的《腊八燃灯分配窟龛名数》卷），这是一个专画藏式密宗图像的秘密堂，它为我们了解藏式变相提供了全新认识，过去一直以为双身或大怖畏的形象出现在后弘期，或者认为这种藏式图像没有元代以前作品，但是敦煌第465窟的实物，却说明早在公元839年以前这种图像已经形成完整体系。

独煞神堂是以中间刹心神像为主体的殿堂，窟顶及四壁画有十二铺大型变相，主尊塑像已不存，但从密宗佛坛仍可想见藏式主尊原来的布局。窟内壁画保存基本完整，窟顶为大日如来和四方佛，入门东壁北侧为大威神，南壁为库藏神和天帝释，其他三壁分别为亲近欢长龙王、白鸟天女、马头罗荼王、大黑天、大梵天、阿全也天女、欢喜龙王、十头罗刹王、大威了妙色含阿弥王等曼陀罗。从窟顶藻井，大日如来和四方佛，犹可见同时期壁画之共同特征。主尊佛像较大居中，两侧为菩萨及其他侍从，与一般显宗说法图形式相近，装饰图案亦为同时期常见之纹饰。而四壁绘画以中心主尊与四周化身小图像组合在一起，形成一种新型变相，是现存最早的密宗图像，这对于探索藏式密宗的发展，具有重要意义。

金维诺先生对第465窟建窟年代的判定一直没有得到足够的重视与讨论，很多学者囿于成见对此断代持不同意见，但以前没有人认真关注一下金先生提到的藏文题记。[53] 杨雄先生第465窟画册专论对藏文题记的解释缺乏应有的科学态度。[54] 作

[52] 如金维诺《敦煌窟龛名数考补》，《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》第32—39页；金维诺主编《藏传佛教寺院壁画》，天津人民美术出版社，1989—1993年，第1卷序言；金维诺、罗世平《中国宗教美术史》，第165—168页。

[53] 如王惠民《独煞神与独煞神堂考》一文（《敦煌研究》1995年第1期，第128—134页）言之凿凿地说："金维诺认为第三燃灯区即北区，独煞神堂即今第465窟，并云此窟建于839年。但第465窟壁画内容属萨迦派，绘制于元代，这是毫无疑问的。金维诺对第465窟的年代判定不可据。"该作者在注释中又将萨迦派与蒙元的联系史实作为第465窟属元窟的证据："据笔者所知，萨迦派兴起于11世纪，1244年蒙古西凉王阔端致函萨迦派第四祖萨班·贡噶坚赞，邀请到西凉州，1247年阔端与萨班相见，萨迦派取得西藏的领导权。第465窟壁画属萨迦派内容，应与萨迦派13世纪后半叶在河西地区传教有关。"

[54] 杨雄先生《敦煌石窟艺术·莫高窟第四六五窟（元）》引述诸位大德之说，说此窟题记并非建窟题记，"随便写的，不重要"。

为一个研究中国艺术史几十年的学者,金先生如此确凿地提出自己的观点肯定有他自己的依据。[55] 他在1950年代初考察敦煌石窟时,在第465窟抄录了藏文题记,当时他不谙藏文,只是凭借画家的技能将原文摹写下来并交由中央民族学院王尧先生解读翻译,其原文为 bod lo nyi shu lnga la khyod [khrod] tshang bzhengs so,将第465窟公布的这条题记的照片加以对比,可见金先生摹写的题记大都正确,在这条题记中段毁损的今天,金先生当时摹写的题记就更为重要:我们对公布的题记加以转写,可以勉强辨认 bod lo nyi shu lnga ra khyod ... tshang bzhengs. 其中 bod 为"蕃";lo 为"年";bod-lo 即为"蕃年";nyi-shu-lnga 为数词"二十五";ra 为藏语介词"在"或"于";khyod,疑为 khrod,指"山间修行地";tshang 为"巢穴"或"全部",有时也特指石窟,例如位于西藏山南桑耶寺以南的古代钦浦修习地,其地最早的洞窟,传说为古代赞普的修习洞窟,名称就是 gevu/kevu-tshang,后来这一名称专门用来指石窟,[56]可见 khrod tshang 一词为古代藏语"石窟"或"岩窟";bzhengs-so 即为"建成"。全句译成汉语正好就是"蕃二十五年全窟建成"。这条藏文题记书于第465窟内室室门南侧墙壁中段,记住这一点十分的重要,因为此窟出现的众多元代汉文、回鹘蒙文游人题记,甚至涉及佛教法事仪轨的西夏文题记都是写在该窟的前室,在内室没有看到此类题记,藏文题记是第465窟主室出现的唯一纪年题记!

《唐书·吐蕃传》中提到的可黎可足,是吐蕃与松赞干布、赤松德赞并列的"祖孙三王"之一,藏文称作赤祖德赞(khri-gtsug-lde-btsan),因过度崇佛,用自己的发辫缀接地毯铺地,令僧侣坐于其上,因此又称赤热巴巾(khri-ral-pa-can 意为结辫者)。赤祖德赞执政初年,唐蕃失和,后来,这位赞普重用沙门钵阐布(blon-chen-po-bran),致力修好,由双方高僧大德调停,重续甥舅之情,于唐长庆二年(822)在拉萨大昭寺前立唐蕃会盟碑。所谓可黎可足的"彝泰"纪年,正是见于此碑。赤祖德赞确实是唯一使用顺序年号纪年的吐蕃赞普。[57]

唐蕃会盟碑上的"彝泰",藏文为 skyid-rtag,其中 skyid 为"快乐"、"幸福",rtag 为"长久"、"不变",可见汉语"彝泰"是藏语 skyid rtag 的译音。长庆二年记为"彝泰八年",藏文为 bod chen povi lovi mying skyid rtag lo brgyad。[58] 从构词法分析,skyid 和 rtag 为 bod-lo 的修饰词,所以,bod-chen-povi-lo 或 bod-skyid-rtag-lo 有可能缩写为 bod-lo,恰如第465窟题记中出现的 bod-lo 一样。彝泰八年为长庆二年,即公元822年,那么,彝泰二十五年或"蕃二十五年"应为公元839年。假如第465窟题记中的 bod-lo 确实等同于唐蕃会盟碑中的彝泰纪年,我们就可以认定第465窟的建造年代是公元839年!然而,我们现在碰到的问题之一是,虽然《唐蕃会盟碑》上使用了彝泰的纪年,但在其他的场合,这位赞普纪年仍冠以传统年号,我们在敦煌第365窟的七佛堂也看到这位赞普同时期的纪年(832—834),就是传统的纪年法,如"水阳鼠年"(chu-pho-byi-bavi-lo)、"木阳虎年"(shing-pho-stag-gi-lo),可见可黎可足同时使用两种年号。此外,这条题记的字体为无头体,与敦煌其他吐蕃时期窟龛发现的字体略有不同。[59] 不过,无头体在吐蕃时期已经出现,于11世纪前后开始广泛应用。

杨雄先生引述专家的解读,将前面的 bod lo nyi shu lngara 译为"腊月二十五",我等不知所云。事实上,bod-lo 是古藏语的遗留,现代安多藏语口语将 bod-lo 解为"藏历",这与 lo 一词的构词规律吻合,例如 da-lo"今年",phyi-lo"明年",rang-lo"本人年龄",spyi-lo"公元",可见 lo 之前可以加上定语修饰。所以 bod-lo 最初之意就是"蕃年",之后用来指与汉历区别的藏历。但 bod-lo 并不是指"腊月",腊月为 hor-zla bcus-gnyis-pa 或 rgya-zla-ba。[60] 西藏时轮历原以"望宿"记月,至元代始用正、二、三、四序数记月,bod-lo 解为"腊月"闻所未闻。此外,假如这条藏文题记为游人题记,按照常例应该出现年号,而不可能只有月份,而且是在临近藏历新年时,居然到密教修习重地随便涂画,对一个信佛的藏人来说,这种举动可以视作大逆不道。但作为建窟题记,只记年号却是可以的,题记后面一词的 bzhengs(修建)明晰可

[55] 金维诺教授有关第465窟断代的依据是敦煌遗书中一份壁画表录,即《金统二年(公元881年)壁画》,参看金维诺《吐蕃佛教图像与敦煌的藏传绘画遗存》,《艺术史研究》第2辑,第1—26页。

[56] 此窟位于钦浦的山顶上方,是一处十平方米大小的依山而凿的岩窟。本节作者1986年、1991年曾两次前往钦浦考察。值得注意的是,kevu 原为古代氏族的名称,但 kevu-tshang 一词却在藏语中演变为专指石窟或岩窟的名称,tshang 又指"家"或"巢穴",由此使我们对古代藏人的居住特征产生联想。

[57] 王尧编著《吐蕃金石录》:"(彝泰)为可黎可足赞普的年号,系藏文 skyid-rtag 的对音。意为'长久安泰'。这是所有吐蕃赞普中唯一见于记载的年号。"文物出版社,1982年,第59页。

[58] 《吐蕃金石录》,第37页。

[59] 参看本书第一章第二节。

[60] 这里的 hor-zla,指"霍尔月"。现在一般将藏历的月份统称为霍尔月。

见，说明它与该窟的修建确实有关。

金先生认为《腊八燃灯分配窟龛名数》所列的独煞神堂就是位于北区的第465窟宋以前的称呼，这样就为第465窟建于晚唐找到了文献证据。诸多学者对独煞神堂和狼子神堂的确认也发表了各自的看法。[61] 我们发现，在《腊八燃灯分配窟龛名数》中出现的窟龛名称中，除了“独煞神”和“狼子神堂”带有明显的外族语言译音色彩外，其他窟龛名称大部分都是汉语窟名。那么，“独煞”和“狼子”是什么语言呢？卷末的“辛亥年”指951年，[62]考虑到吐蕃统治敦煌七十余年（建中二年至大中元年，即公元781—847年），故极为可能是藏语译音。假如我们认定第465窟为独煞神堂，有如下对译可以选择：

第465窟窟顶所绘为五方佛，这是9—11世纪前后吐蕃地区最为流行的佛教造像，其主尊为大日如来，藏语作 rnam-par-snang-mdzad，如按藏文缩读的习惯，有可能读为 rnam-mdzad，拉萨音读音若/namf zaev/，安多藏语更为贴近，读若/hnam-ndzal，正好就是“狼子”的译音，因为第465窟的曼荼罗主尊有可能是大日如来。但是现在还未找到大日如来藏文名称如此写法的文献证据，另外当时汉文译佛名不会用凶险的译名。“狼子”另一种可能的译名是藏语的 snang-gsal“光明”，同时也指“供神祀鬼的神灯”即 snang-gsal mar-me，这与狼子神堂作为“神堂”的特征相符，又与大日如来的“遍照光明”的佛性吻合。

马德提到敦煌遗书 S. 5448《敦煌录》关于莫高窟“南北两头有天王堂及神祠”的记载，独煞神堂可能是位于北区的第465窟，因为该窟所绘诸本尊神，唐代文献往往写作天王。但马德将独煞神堂和狼子神堂排除在崖面之外，似乎还缺乏证据，因为《腊八燃灯分配窟龛名数》明确说明是在“张僧政崖下”而不是在崖外。对“独煞神”与独煞神堂进行语义和位置分析的专文是王惠民先生在1995年第1期《敦煌研究》发表的《独煞神与独煞神堂考》。该文论述独煞神时，王先生据称在北京图书馆查到一份敦煌遗书（即北图新1349号，正面为《净名经集解关中疏弟子品第二》存三十行），背面为帝网、喜根、无缘观、妙生、观音、珠髻、文殊诸菩萨的释名，其中对观音的解释是：“观音菩萨。引《般若经疏》。三十六国之时，大战，人死填河满，水即逆上。水变成血，如河如流。圣作千手千眼入阵之事，即独煞神是也。”又引《僧犯罪》云：“七日中间，唯念于王，王即菩萨。”作者认为这段记载指《大唐西域记》卷一二“古战场”条所述于阗国事。由此作者断定独煞神就是千手千眼观音。此外，文中引述 P3554 背面《悟真谨上河西道节度公德政及祥瑞五更转兼十二时共一十七首并序》，内有“观音独煞，助济人民”之句。假如这些文献抄写无误，“独煞”当指观音。[63] 假若如此，独煞神堂主像就是观音，这与吐蕃藏传密教在敦煌一带的传播史实相符。前文提到绘于吐蕃统治敦煌时期，现藏大英博物馆的《千手千眼观音图》，其间出现了日光菩萨和月光菩萨、如意轮菩萨、帝释天、白梵天、金翅鸟王、功德天火头金刚、大黑天神摩诃迦罗、摩醯首罗天等，最引人注目的是该图中出现的摩醯首罗天身侧立有明妃，这可能是我们现在见到的最早的双身像样式之一，说明吐蕃统治敦煌时期无上瑜伽密已经在当地开始流行。与此呼应的是，吐蕃也将以观音为代表的吐蕃密教传入南诏，[64]南诏至大理国时期的密教艺术中就有吐蕃密教图像的影响。[65]

---

[61]这份文献是研究敦煌石窟建制发展情形最为重要的文献之一。原出自敦煌藏经洞，由吴曼公先生收藏，后捐献给敦煌研究院，编号为0322(1)。此卷全名为《庚午年十二月八日夜□□社人遍窟燃灯分配窟龛名数》，是当时在敦煌佛教界担任僧政职务的道真和尚于腊八节的前一天向有关人员发布的关于莫高窟腊八之夜遍窟燃灯的区域划分及燃灯数量的榜文。对此榜文以及独煞神堂的研究，参看金维诺《敦煌窟龛名数考》，《文物》1959年第5期，《中国美术史论集》，人民美术出版社，1981年；金维诺《敦煌窟龛名数考补》，《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第32—39页；王惠民《独煞神与独煞神堂考》，《敦煌研究》1995年第1期，第128—134页；马德《10世纪中期的莫高窟崖面概观》，《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第40—51页；彭金章、沙武田《敦煌莫高窟北区洞窟清理发掘简报》，《文物》1998年第10期，第4—21页。

[62]据马德先生分析，此卷中出现了两个纪年，即卷首之庚午年与卷末之辛亥年，当以后者为准。此辛亥年应该是951年（五代后周广顺元年）。见马德《10世纪中期的莫高窟崖面概观》，《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第42页。

[63]王惠民《独煞神与独煞神堂考》，《敦煌研究》1995年第1期，第128—134页。

[64]《南诏图卷》文字卷第七段记载：“保和二年乙巳岁（公元825年）有西域和尚菩立拖诃来到我京都云：吾西域莲花生部尊阿嵯耶观音，从蕃国中行化至汝大封民国。”

[65]如《张胜温梵像图卷》和剑川石窟明王像等等。

第三节

莫高窟第464窟与第465窟壁画创作年代分析



敦煌莫高窟第465窟是现存敦煌石窟中没有得到充分研究的石窟之一。由于此窟壁画内容属于藏传佛教，且窟内前室墙壁留有元代游人题记，研究者很容易将此窟壁画与蒙元时期藏传佛教，特别是萨迦派、噶举派在河西的传播联系起来，从而认为该窟建于蒙元时期。敦煌研究院亦将此窟定为元窟，《敦煌莫高窟第465窟》图集则认为此窟是噶玛拔希创建的蒙元窟。本节作者认为第465窟及其壁画绘于西夏时期，现从以下三个方面对此加以分析。

一、敦煌莫高窟第464窟

第464窟位于敦煌莫高窟北区最北端，左右毗邻第465窟和第463窟。敦煌研究院定为西夏窟，元代重修。主室为后室，北西南三壁前设佛床，塑像不存。据编辑此窟图集的梁尉英先生描述："第464窟前室大后室小。后室是主室反而小，这是一种反常现象。这又使人猜测可能非一次性完工，后来凿设后室时限于条件而未能挖掘成大于前室的后室。从目前窟前崖面现状看，现在的前室门外凿崖为北、西、南三堵陡立的平面壁，西顶呈披形，表明原为一个窟室，可能是前室，后随崖体一起坍毁，或许原来是半石崖半木建组构的前室或窟崖，今毁失。今之前室则为原来的主室。"又云："第464窟可见重层壁画，底层为西夏壁画。前室南北壁的壁画未通壁绘制，在尽东端开凿通道，通道口上方书有梵、藏、汉、蒙文的观音六字箴言和汉文的'禅'字、无常偈等。"作者还认为："史载宋、西夏时期敦煌地区曾有过大地震。宋大观四年(1110)曾发生大地震，其时敦煌已被西夏占领。学术界一般认为西夏据有敦煌在大庆元年(1036)及其后不久。此次地震是西夏崇宗贞观十年，西夏已据敦煌五六十年了。可能此窟开凿于地震前，图未绘就时前室(或窟崖)就毁于地震，后来又挖现在的后室，但西夏于前室等处绘画半途辍工，元据敦煌后覆盖西夏绘制的部分壁画再绘，于前室素壁绘了千佛和善财五十三参变。"①然而，通读梁先生的论文，作者并没有明确说明第464窟定为西夏窟的依据是什么，主室的壁画究竟是西夏壁画还是元代壁画。本节作者在兰州访问梁先生时，先生亦语焉不详。后请教敦煌研究院负责清理北区石窟的彭金章先生，他说第464窟壁画是否为西夏壁画他不能断定，但第464窟的建窟时间比画面题记显示的更早，有可能建于北魏。此外，本节作者还就第464窟壁画请教西夏壁画研究专家刘玉权先生，刘先生称早期确认此窟是西夏窟，但哪一部分壁画是西夏壁画仍不清楚，现在的壁画可能是元代壁画。

下面我们来看敦煌研究院对此窟的描述：

第464窟

修建时代：西夏(元修建)

洞窟形制：覆斗形制，南、西、北壁设佛坛。

内容：前室顶南披存元画千佛一角。

南、北壁元画故事画，西端曾被元代封闭。

①杨雄编著《敦煌石窟艺术·莫高窟第四六四、三、九五、一四九窟(元)》前言，江苏美术出版社，1997年。

甬道顶元画千佛，底层有西夏画。

南、北壁元画四菩萨(残)

主室窟顶藻井井心画趺坐说法佛。四披各画趺坐佛一身。

西壁屏风八扇，画佛、弟子、天王、帝释天为居士说法(观音普门品)。

南壁屏风六扇，画帝释天、金刚、天王、弟子为居士说法(观音普门品)。

北壁屏风六扇，画佛、诸天、天王、帝释天为居士说法(观音普门品)。

东壁门上书六字真言；门南、北有蒙古文题记，门南底层有西夏画图案。②

本节分析当初第464窟被确定为西夏窟的重要依据可能是窟内的题记。这些题记是前室南壁门道西侧刻画：

同治六年六月十六日

乾四十温彪

主室北壁西段西夏重修墙上刻画：

大宋阆州阆中县锦屏见在西凉府□(贺)家寺住坐

游□(礼)到沙州山□(寺)宋师傅杨师傅等

南壁西段西夏重修墙上墨书(有说为刻画)：

大宋□□府路合州赤水县长安乡杨□□(到)□(此)□(寺)居住□沙州……

南壁东段墨书：

至正卅年五月五日

甘州……③

尚有据称是“伪造的”汉文题记：

唐太宗元年七月六日卦师胡敬德监修④

伯希和(伯181号窟)所录题记为：

大宋□□□□合州赤水县长安乡杨□□□□居住房□□

大宋阆州阆中县锦屏见在甘(?)州□□□寺住生游化至沙州山寺　梁师傅杨师傅等⑤

我们首先来关注这些题记的位置。

本节作者无缘进入第464窟，但仔细观察出版的该窟图集，在主室(后室)北壁西段西夏重修墙上，无论如何也找不到刻画题记。翻阅梁尉英先生的专论并查看图版西夏文题记⑥的位置(但汉文题记在图版中仍然看不到)，才确定这些题记的位置是在前室西壁门北侧，据称两条题记全是刻写而非墨书。⑦

由于刻画题记所在的前室西壁(素壁)与主室(后室)绘有壁画的墙壁同属于一层，所以这些题记的真伪对确认该窟壁画的年代非常重要：“大宋阆州阆中县锦屏见(现)在西凉府□(贺)家寺住坐，游□(礼)到沙州山□(寺)，宋师傅杨师傅等。”这里的大宋“阆州阆中县”指的是四川阆中县，最初秦置，汉代属巴郡，为

②《敦煌莫高窟内容总录》，文物出版社，1982年，第170—171页。

③《敦煌莫高窟供养人题记》，文物出版社，1986年，第174—175页。

④[法]伯希和著，耿昇、唐健宾译《伯希和敦煌石窟笔记》，甘肃人民出版社，1993年，第381页。伯希和之所以认为这一条题记是伪造的，是因为这条题记是在所谓元代“石灰层”的上方，而且题记也非常的清晰。但敦煌研究院的研究人员认为，敦煌石窟几乎没有“伪造的”题记。关于这条唐代题记，似应进一步研究。

⑤《伯希和敦煌石窟笔记》，第381页。

⑥该窟的西夏文题记包括：
前室西壁门南侧墨书一行：苏……
前室南壁西端划文二行：(1)惠德，(2)亥年五月……五日骨匹玉
前室南壁西端稍东划文：……长……
前室北壁西侧划文一行：子赵皆惠九
前室西壁门北侧墨写二字：干如
前室南壁划文一行：……行者
前室北壁西侧划文三行：(1)……中……五日敬礼者，(2)那征禅定宝铁，(3)福增道……迷

⑦参看《敦煌莫高窟艺术·莫高窟第四六四、三、九五、一四九窟(元)》第11页：“(前室)西北角和西南角被封墙遮闭的原西壁是素壁，上有西夏文题记，还有藏文题记。汉文刻写的题记……”

三巴之一，隋代改名为阆内，唐代迁县治至张仪城，复称阆中。⑧北宋时属成都府路阆州阆中县，“锦屏”为山名，指四川阆中县嘉陵江南岸之锦屏山，说明题记刻画者确为北宋时阆中人，当时客居西凉府的一家寺院，在游历参拜沙州寺院时留下的。假如前室西壁为西夏时建，题记似应留下西夏纪年，西夏与宋当时鼎足而立，阆中属宋辖地，故来自此地的“宋师傅杨师傅等”仍署名“大宋”而不用西夏纪年。这里的“宋”的具体年代仍然不能确定，因为西夏与宋并列，敦煌在西夏时也可以署名“大宋”以示正统。假如是西夏据敦煌以前的宋，那么这些游人题记就是1036年以前的题记。

另一条题记书写者居于沙州，题记云：“大宋□□府路合州赤水县长安乡杨□□(到)□(此)□(寺)居住□沙州……”这里的“□□府路”应是北宋时的行政建制，北宋时的“合州”就是今天四川的合川县，“赤水县”在合川东南约五十公里处，属于成都府路。所以题记中的“□□府路”即为“成都府路”。⑨ 值得注意的是，“阆州阆中县”亦属于成都府路，阆中南距合川约一百二十公里。由此看来，这两处的题记都是一拨同乡游人所留，刻画题记中的“杨师傅”就是墨书题记中的“长安乡杨……”。其中“宋师傅”住在西凉府，“杨师傅”则住在沙州，是他(杨师傅)邀请住在西凉府的同乡“宋师傅”前往沙州石窟礼佛。因此，这些题记的年代都是在北宋年间，很可能是西夏据有敦煌之后不久。不过，南宋(1127—1279)时仍置成都府路，这里的成都府路是否是在南宋时期，本节作者以为不可能。首先，虽然西夏据有敦煌后，敦煌地方仍然使用正统年号，但这种过渡时间大约只有十年左右，其典型例证就是莫高窟第444窟，当时西夏据有敦煌已十年，但窟内题记仍用中原王朝年号。⑩ 至南宋时(1127)，西夏已经占据敦煌九十一年，不会再出现宋人年号。至于西夏灭亡(1227)，蒙古人进入敦煌，游人落款称为“大宋”或使用衰败的南宋年号，则完全是不可能的。其次，敦煌莫高窟出现有“大宋”字样的题记分别在第108、427、444、464窟，⑪可见它们年代相仿，都是在西夏1036年据有瓜州的最初十年左右。第三，只有在北宋时期西夏北宋接壤，四川阆中一带的人才能经由秦凤路进入西夏。至南宋时由于有吐蕃和金的阻隔，南宋与西夏已互不接壤，且当时宋金之间时有战事，南宋阆中、合川人氏前往河西已不大可能。所以，第464窟题记至迟在北宋末年，即12世纪初叶。

另外一个非常值得注意的问题，即综观莫高窟出现的游人题记，百分之九十五都是元代以后的题记，元以前的题记非常少见。通检莫高窟游人题记，元以前的宋(辽、西夏)人题记只有莫高窟南区第61窟(五代)“天庆五年四月二十日”，为辽天祚帝耶律延禧年号，时为1115年；第108窟(五代)的“天庆四(年)”，时为1114年；以及第444窟(盛唐)的“天赐礼盛国庆二年(1070)”。此外就是北区第464窟引人注目的宋人题记，题记中游人自称为“师傅”者，只有第464窟和第444窟。⑫ 第444窟的“师傅”是否就是第464窟的“杨师傅”等人，值得考虑，这些四川人有可能是请来的工匠。

考证第464窟宋人题记的真伪目的是确认该窟壁画的年代。如上分析，宋人题记出现在西夏据有瓜州的前五十年之内，大约是1036—1072年，至迟到北宋末年。根据这些汉文题记可以确认前室西壁保留了西夏前期的面貌，因为西南、西北两个角落有元代补砌的土墙，西北角土墙残垣犹在，西南角土墙已经拆除，在原西壁上留下了清晰的印记，但仍是白灰和红黑边框的素壁，证明西夏时期的墙壁就是涂抹白灰的素壁，周围有红黑边框，原来是为绘制壁画准备的。我们将这种具有断代意义的红黑边框作为尺度，发现现存壁画中只有甬道留有回鹘蒙文题记的菩萨立像和前室南壁的善财五十三参变没有这种红黑边框。其中南壁五十三参变构图上边覆盖在原来的红黑边框上，其色彩中的某些成分与前室窟顶残存的千佛相似，证明它们绘于同一个时期。而第464窟主室的壁画，包括窟顶和四壁壁画，其画面都有红黑边框。假如前室西壁门北的宋人题记不伪，这些壁

⑧参阅《寰宇通志》卷六三“保宁府”与《读史方舆纪要》卷六八“保宁府”。

⑨参看谭其骧主编《中国历史地图集》第六册，第29—30页。

⑩这条题记在第444窟窟檐外北壁：“庆历六年丙戌岁十二月座□神写窟记也。”后室龛内南后柱另有1041年的汉文题记。参看刘玉权《西夏时期的瓜、沙二州》，见白滨编《西夏史论文集》，宁夏人民出版社，1984年，第209—229页。

⑪出现这些题记的地方往往有辽或西夏的纪年题记，如第108窟天庆纪年，第444窟“天赐礼盛国庆二年(1070)”，第108窟“维大宋开宝□丙子三月二十四日乾明……”、“天庆四十一”；第427窟“维大宋乾德八年岁次庚午正月癸卯朔二十六日戊辰敕推诚奉国保塞功臣归义军节度使特进检校太师兼中书令西平王之世(井刀)建此窟檐纪”；第444窟“维大宋开宝九年岁次丙子正月戊辰朔七日甲戌敕归义军节度瓜沙等州视察……”

⑫在第444窟窟檐门南柱内侧墨书题记“天赐礼盛国庆二年师傅□□……盖以重佛”。

画绘于西夏前期是没有疑问的。⑬ 伯希和近一个世纪以前的笔录和梁先生的重录，都说明这些宋代题记是完全没有问题的。

综观整个第464窟，其前室后室都是西夏所建，或者是西夏人利用了前代的洞窟。西夏人原本要彩绘整个洞窟，前室整修妥当的素壁就是证明，然而不知为什么他们没有绘制前室。用西夏的陷落来解释似乎缺乏说服力，因为确凿的题记说明这些壁画可能绘于前期，距西夏灭亡还有一百多年。所以我们不能排除五十三参变和甬道菩萨立像是西夏后期作品的可能性。前面谈到，莫高窟的游人刻画题记大多数出现在元代，这表明元时莫高窟已经开始凋敝。敦煌莫高窟北区很可能是一个西夏人开凿新区的地方，因为莫高窟南区崖壁已经没有地方开凿新窟，所以西夏人选择了北区。以往学者认为，西夏时期几乎没有开凿新窟，都是对前代洞窟的翻修与改造。这与十分尊奉佛教的西夏史实并不完全相符。本节作者推测，北区的一系列石窟都是出自西夏人之手，计有第462、463、464、465窟，此外B77窟也是西夏窟。南区的第3窟作为元窟的真实性也值得怀疑。这一系列窟室的建立、规模与西夏人尊奉佛教的热诚才能适应，以前学者认为的元窟很可能都是元代修补的西夏窟。

最后我们考察第464窟的西夏文题记中提到的亥年五月，考虑到题记中的人名"那征"或许与榆林窟第19窟的乾祐二十四年(1193)汉名高崇德的"那征"有关，因而此亥年正好就是宋绍熙二年的辛亥年1191年。"那征"题记为刻画，可见第464窟壁画并非为其所绘，因为画家不可能在自己绘画的墙面上刻画，当绘于1191年之前。

二、第464窟与第465窟壁画花卉图案考

第464窟壁画具有比较典型的所谓"西夏藏传风格"壁画特点。

第464窟主室壁画属于该窟原有的西夏时期绘制的壁画，其绘画风格十分耐人寻味。其窟顶藻井为大日如来等五方佛，中央的大日如来为藏传绘画风格(彩图3d-3-1 莫高窟第464窟窟顶大日如来)，但其余四位如来都是汉地绘画风格(彩图3d-3-2 莫高窟第464窟窟顶四方如来)，而且如来如此的画法在西夏绘画中极为多见，如东千佛洞第2窟北壁释迦牟尼佛及黑水城唐卡中的阿弥陀佛。大日如来像背龛的卷草纹装饰，龛柱中央的珠宝装饰和白色的饰带，在第465窟窟顶藻井的五方如来中都可以找到对应的细节。

对第465窟断代具有重要意义的细节，是第464窟大日如来左胁背龛上方石绿色背景上描绘的花朵：四片大花瓣，一片小花瓣于花茎下部，有清晰的花蕊，中间抽出两条冠蕊顶端卷曲(彩图3d-3-3 莫高窟第464窟花卉局部)。令人惊异的是，在第465窟壁画中，这种形制的花卉装饰极为普遍，两窟的花卉样式几乎完全一样，证明它们是同时期描绘的作品(彩图3d-3-4 莫高窟第465窟花卉局部)。此外，宁夏贺兰山山嘴沟西夏早期壁画中也有如此花卉的变体(彩图3d-3-5 贺兰山山嘴沟石窟壁画花卉局部)。这些极其微小的细节母题的相似在元代建造的其他窟室却没有发现，如第3、95窟和榆林窟第4窟。这可以证明第464窟和第465窟，乃至山嘴沟壁画都是绘于同一时期，比榆林窟的西夏壁画创作的年代要早。第464窟主室的构图与第465窟也完全相似，窟顶的大日如来的安排亦相同。第465窟完全按照藏传风格，第464窟则藏汉风格兼顾，这种情形在西夏藏传绘画中极为普遍。

所以，假如第464窟的汉文题记没有疑问，第464窟的壁画年代可以确认，那么，从花卉母题的完全相似可以确认，第464窟和第465窟的壁画是同一个时代的作品。

三、第464窟与第465窟壁画西夏上师图像渊源考

壁画中出现的上师像或供养人像是确定壁画年代最重要的证据之一，能够将第464窟与第465窟壁画确定为西夏壁画最为直接的证据也是其中出现的上师像或供养人像。有学者将第465窟定为蒙元窟、噶玛拔希(karma pakshi)所建的最主要证据就是东壁上方所谓噶玛噶举上师的黑帽。⑭ 此种帽子的样式的确是解决第465窟建窟年代的关键。

噶玛噶举派被称为黑帽系(zhva-nag-pa)，一般认为是第二世噶玛巴噶玛拔希于1256年赴宪宗蒙哥汗廷帐时，传说蒙哥汗曾

⑬2002年3月7日本节作者在兰州敦煌研究院再次访问了专门研究第464窟的梁尉英先生，梁先生说，两条宋代游人题记都是出现在据认为是西夏时期的素壁上，他是在洞窟无光的情况下用烛光看到的，用相机则无法拍摄。梁先生还讲到，宋代题记下方还有一条汉文题记，内容似与西夏相关，但先生只在笔记本上记下了其中四个字，以后即使是很多专家也再没有看清这条题记。

⑭参看杨雄编著《敦煌石窟艺术·莫高窟第四六五窟(元)》前言，江苏美术出版社，1996年。

赐给噶玛拔希一顶金边黑色僧帽及一颗金印,从此以后噶玛拔希的噶玛噶举派活佛系统被称之为黑帽系。[15] 然而,现在见到的时代较早的藏文文献都没有提及蒙古皇帝赐噶玛拔希黑帽的史实,如《红史》(deb-ther-dmar-po)和《贤者喜宴》(mkhas-pavi-dgav-ston)。《贤者喜宴》认为,噶玛噶举戴黑帽的传统始于都松庆巴,在提及黑帽起源时写道:"当其(都松庆巴 dus-gsum-mkhyen-pa)剃发之际,智慧空行母及无上密乘本尊泗鲁迦之诸神为其系上由空行者头发制作的黑帽冠冕,为其能聚集一切诸佛之事业,遂向其献名噶玛巴,因见到这种情况,故以后(都松庆巴及其派系)即执黑帽。"[16]现在我们见到的最早的黑帽样式,是黑水城出土药师佛唐卡画面右下方戴黑帽的僧人以及台北故宫博物院所编西藏艺术类图录中出现的噶玛噶举戴黑帽的上师[17](彩图 3d-3-6　台北故宫博物院藏噶玛拔希黑帽像),第 465 窟的"黑帽"与这些黑帽样式完全不同。

事实上,第 465 窟的上师帽涉及一个重要的学术问题,西夏早期藏传佛教究竟所宗何派?现在我们所见的藏文文献都是提及噶举派(特别是噶玛噶举派)和萨迦派与西夏的联系,认为西夏藏传佛教主要是噶举派和萨迦派。然而,本节作者近年研究西夏藏传艺术一个突出的感受就是,西夏与藏传佛教相关的绘画作品中出现的上师造像,他们戴的帽子都是宁玛派的莲花帽(pad-zhwa)[18](彩图 3d-3-7　宁玛派的莲花帽),第 465 窟所谓的黑帽(彩图 3d-3-8　莫高窟第 465 窟"黑帽")实际上是莲花帽,这种帽子与第 464 窟西夏上师的帽子应完全一致(彩图 3d-3-9　莫高窟第 464 窟西夏上师帽);同样的帽子也出现在榆林窟第 29 窟的西夏国师西壁照海像壁画上。我们通过对宁夏贺兰山麓及河西石窟西夏石窟壁画的数年考察,甚至可以找出数处完全一致的西夏上师莲花帽,如肃南文殊山石窟的西夏上师像、安西东千佛洞第 4 窟(彩图 3d-3-10　安西东千佛洞第 4 窟西夏上师)及第 5 窟西夏上师像、宁夏山嘴沟壁画上师像、宁夏拜寺口西塔出土上师像与二臂上乐金刚像。[19] 黑水城出土唐卡下方的供养上师几乎都戴有莲花帽,如作明佛母下方的西夏上师,所以可以确认西夏藏传佛教上师的帽子确实是宁玛派的莲花帽。本节作者以为,西夏佛教与藏传佛教的联系在西夏建国之前的党项时代就已经开始,当时藏传佛教的诸多教派还没有兴起,在安多流行的藏传佛教多旧派(宁玛派),这些教法同时也在党项人中间流行。[20] 宁玛派的莲花帽也是党项佛教法师的帽子,并一直沿用到西夏时期。我们可以根据西夏藏传绘画中上师的帽子样式来判定这些作品是西夏绘画,还是纯粹的藏传作品。所以,第 465 窟东壁上师帽子与第 464 窟、榆林窟第 29 窟以及众多的西夏上师帽子相同,证明此窟所描绘的上师或者说该窟的施主是西夏的上师而不是藏区的僧人,因而第 465 窟是西夏窟而并非元代蒙古人建造的窟室。[21]

---

⑮《土观宗教源流》:"虽然传说都松勤巴曾戴黑帽,后遂称为黑帽派。然而实际是在噶玛拔希时才受元帝赐予职官的黑帽,从此以后,历代转世大德始有黑帽系之称。犹如现在皇帝辅臣的品级高下,均以帽顶来表示区别,这种做法是始于大清统治者的新制度。然元明统治之时,是用帽型来表示尊卑等级的。当时凡封为帝师的皆赐金缘黑帽。由于这样的制度,所以明永乐皇帝时,亦曾以这类帽子赐予降钦却吉等人。至于说噶玛巴的戴黑帽,起自都松勤巴时有十万俱胝空行母用头发编结为冠而供养给他的。很多这些赞扬之辞,可见都是出于虚构。"(刘立千译本,民族出版社,2000 年,第 64 页。藏文原文:dus gsum mkhyen pas dbu zhva nag po gsol bas zhva nag can du grags zer yang/karma pakish la hor rgyal pos las kavi zhav nag po zhig phul bas de phyin gyi skye brgyud rnams la zhav nag can du grags par nges so//deng sang rgyal povi blon po rnams kyi las tshan che chung zhvavi tog gi khyad par gyis byed pa vdi chen po ching gi srid skyong bavi lugs srol gsar ba yin gyi/hor dang rgyavi rgyal srid kyi dus su zhvavi dbyibs kyis vbyed bas/rgyal povi di shri bkur ba rnams la zhva nag gser mdongs can vbul bavi srol yod pavi dbang gis yung lo rgyal pos kyang byams chen chos rje sogs la dbu zhva de lta bu phul snang/de na karma ba chos zhva nag po vdi dus gsum mkhyen pa la mkhav vgro ma bye ba vbum gyi dbu skra las byas nas phul ba yin zer ba sogs che brjod mang po sgrogs pa ni sgro btags kyi gtam du dogs so//藏文本 *thuvu-kwan-grub-mthav*, pp. 116-117)。《藏汉大辞典》就采用这种说法(上册,第 10 页)。

⑯黄颢《〈贤者喜宴〉译注一》,《西藏民族学院学报》1986 年第 2 期,第 28 页;藏文本见民族出版社,1986 年,第 860 页。(gtsug phud dor bavi tshe ye shes kyi dav ki ma dang vkhor lo sdom pavi lha tshogs kyis mkhav vgrovi dbu skra las byas pavi zhav nag gi cod pan bcings te sangs rgyas thams cad kyi vphrin las gcig bsdus su mdzad pavi phyir karma pa zhes mtshan gsol bar gzigs pas phyis dbu zhav nag po bsnabs)

仁钦白桑著《楚布寺志》介绍黑帽源流时也是采用以上说法(rin-chen dpal-bzang: *mtshur phu dgon gyi dkar chag kun gsal me long zhes bya ba bzhugs so*, mi-rigs dpe-skrung-khang, 1995, pp. 139-140)。

⑰参看 Mikhail Piotrovsky, *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth century)*, Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993, pl. X2332. 台北故宫博物院《智慧与慈悲:藏传佛教艺术大展》图版 109,1998 年;谢继胜《西夏藏传绘画》,河北教育出版社,2002 年 1 月,彩版图集图版 12、88。另外本节作者在甘肃武威市博物馆看到一幅早期唐卡,其中亦有黑帽上师像。

⑱藏传佛教艺术中早期的莲花生造像非常缺乏,虽然如此,但其造像特征变化较小,尤其是帽子的样式。这里的图版一个是现存最早的莲花生唐卡,断代在 13 世纪前后,另一件断代在 16 世纪前后。参看 M. M. Rhie & R. A. F. Thurman, eds., *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, exhibition catalogue, London, 1996 (expanded edition), pls. 46 and 49.

⑲宁夏回族自治区文物管理委员会雷润泽、于存海、何继英编著《西夏佛塔》,文物出版社,1995 年,图版 170、171。

⑳这些宁玛派僧人多修习大圆满法,在乡间居住,着颠倒衣衫,早在公元 10 世纪前后流行于藏地,天喇嘛益西沃曾对这些教法加以斥责(Samten Karmay, "The Ordinance of Lha Bla-ma Ye-shes-'od," *Tibetan Studies in Honor of Hugh Richardson*, ed. by Michael Aris & Aung San Suu Kyi, pp. 150-162)。据本节作者同事东主才让的调查,直至现在,在青海安多藏区仍有如此的宁玛派僧人。清人赵翼《陔余丛考》记载清初陕西边群山中"僧人皆有家小",认为此乃西夏所属甘、凉一带"旧俗",可能就是指西夏的这些宁玛派僧人。

㉑虽然西夏以后的作品也同样出现着莲花冠的上师像,但本节作者判定第 465 窟为西夏时期的上师,而非蒙元时期的上师,还考虑到与之相邻的第 464 窟。

再来看上师的帽子，第464窟上师的坐姿、手势、帽子的形状与第465窟完全相同。同样的证据见于榆林窟第29窟，第29窟僧人的华盖、侍者与第464窟壁画几乎是同一种画法。

第465窟建于西夏时期还面临另一个断代问题，那就是第465窟出现的八十四位大成就者像，据称八十四大成就者图像成型的年代较晚，因为有一些大成就者都是历史人物。其中年代最晚的是春芝麻师第洛巴（生卒年不详，大约在9世纪前后），他是噶举派第一位凡人上师。假如第465窟确实建于吐蕃时期，对第洛巴生平的研究将很有帮助，反之，第洛巴生卒年的确定对第465窟的年代分析会提供一个上限。㉒ 实际上，现在发现的西夏藏传绘画遗迹比我们想象的要早得多，例如西夏天盛十九年（1167）的般若佛母版画和记载有国师知金刚的上乐金刚修习仪轨。㉓

四、第465窟壁画贴附纸条及其年代

第465窟壁画的上方原本都有类似榜题的贴附纸条，上面写着神佛人物的名称。伯希和20世纪初进入莫高窟时这些纸条还都在，他将其中大部分纸条上的文字作了记录，㉔但以后研究该窟壁画的学者，除了偶然提及外，没有对这些题记的内容和年代进行关注。㉕ 近期由于西夏元一代汉译的藏传密教仪轨文献的问世，使我们对西夏元时的藏密神佛及上师译名有所了解。㉖ 本节作者对这些题记重新检视，惊讶地发现这些题记的译音与西夏至元时期的汉语译音用词完全对应，纸条录文大量出现的“捺”、“拶”、“怛”、“哩巴”都是西夏、元流行的译名用词。例如有西夏帝师汉语译作“拶也阿难捺”、“遏啊难捺吃哩底”者，㉗大成就者毗缕波于元代文献记为“密哩瓦巴”，㉘与此印证的是杭州飞来峰第62龛毗缕波造像，题为“密哩瓦巴”。第465窟壁画纸条伯希和所录“捺诃鲁巴”，㉙元八十四大成就者颂赞文亦记为“捺噜巴”。㉚ 所以，这些纸条并非后代人贴附，而是西夏或元时就贴好的。出现这种情况有两种可能：（1）壁画是先期绘制，后来人们为了辨识方便才贴附纸条，因为这些标示大成就者的纸条直接贴在画面上，所以壁画应该是在元代贴附纸条之前；（2）壁画绘制好了以后即刻贴附榜题，但这种做法在建窟实践中并无实例，画师完成之后，不可能不知道所画内容而贴附纸条，所以只能是元时后人贴附。然而，蒙元统治时期在此窟修习者应为蒙古人或藏人，贴附纸条为什么不用蒙文和藏文而用汉文？

贴附纸条对建窟年代具有决定性意义的是伯希和所录一位大成就者的题记：“甘成哩巴此云着袄（?）师西番云杂余巴师。”㉛西夏时期西夏人首称吐蕃人为“西番”，㉜如西夏乾祐二十年（1189）汉文《观弥勒菩萨上生兜率天经》发愿文有“念佛诵咒，读西番、番、汉藏经”之句。元时汉人承西夏旧制，仍称藏人为“西番”，㉝但称其地为“乌斯藏”。假如伯希和所录题记不伪，那么该窟的“西番”是西夏人指称藏人；还是元代的汉人指称藏人，尚待考证。但蒙古人不会称藏人为“西番”，藏人自己不会自称“西番”且用汉语贴条；所以，贴附纸条的只能是西夏时期的西夏

㉒索南才让（许得存）《西藏密教史》，中国社会科学出版社，1998年，第405—413页。《藏汉大辞典》认为，第洛巴生卒年在10世纪前后。目前，第洛巴、那若巴的生卒年仍在讨论。据15—16世纪转录的一份13世纪的歌颂第洛巴的颂文分析，12世纪前后第洛巴的教法非常盛行。颂文为嘉唐巴贡布多吉（rgyal-thang-ba-mgon-po-rdo-rje，1189—1258）的弟子嘉唐巴德钦多吉（rgyal-thang-ba-bde-chen-rdo-rje）所撰，名为《杰尊第洛巴传》（rje btsun chen po tilli pavi rnam par thar pa），参看FabrizioTorricelli，“A Thirteenth Century Tibetan Hymn to the Siddha Tilopa,” *The Tibet Journal* (Spring 1998), pp. 3 - 17.

㉓参阅谢继胜《西夏藏传绘画》，第196、337—346页。

㉔Pelliot, *Les Grottes de Touen-houang* tome VI, pp. 34 - 35.

㉕宿白《藏传佛教寺院考古》第243页说是“汉藏文合璧的名称”，实际上是汉文和汉文对梵文或藏文的译音。杨雄编著《敦煌石窟艺术：莫高窟第四六五窟（元）》专论也提及这些纸条题记，但没有讨论它们的年代。据最近在该窟考察的黄维忠先生讲，这些纸条至今仍有部分存在。

㉖元朝发思巴国师译集，民国陈健民上师整编，赖仲奎等纂辑《萨迦道果新编》，（台中）慧海书斋，1992年。

㉗史金波《西夏佛教史略》，第138页。

㉘《萨迦道果新编》，第160页：“修习自在密哩瓦巴赞叹。”

㉙伯希和著，耿昇、唐健宾译《伯希和敦煌石窟笔记》，甘肃人民出版社，1993年，第386页（*Grottes de Touen-Houang Carnet de Notes de Paul Pelliot, Inscriptions et Peintures Murales*, vol. 1 - 6, Paris, Mission Paul Pelliot, Documents Conservés au Musée Guimet XI, 1981 - 1992)。

㉚《萨迦道果新编》，第151页。

㉛《伯希和敦煌石窟笔记》，第386页。

㉜“西番”或“西蕃”最早见于《隋书·裴矩传》：“帝复令矩往张掖，引致西蕃。”西夏人自称为“番”，称吐蕃为“西番”（或“西羌”，承蒙聂鸿音先生就此问题指教，“西番”或“西羌”皆同一西夏语词的翻译。又，《明史·西域传二》：“西番即西羌，族种最多，自陕西历四川云南西徼外皆是。”），西夏时期的吐蕃人自称吐蕃为“番中国”，后代藏人称西夏为“木雅”，蒙古人称西夏为“合申”或“哈申”，皆为“河西”之音转。只有西夏人称吐蕃为“西番”，所以，出现“西番”一语，肯定是西夏人称吐蕃。

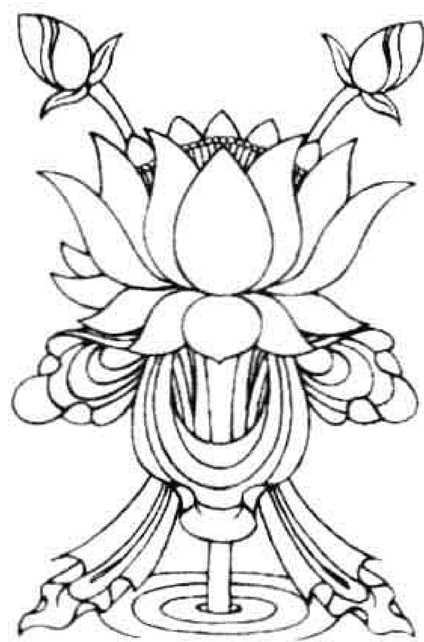
㉝例如《南村辍耕录》卷二：“累朝皇帝于践祚之始，必布告天下，使咸知之。惟诏西番者，以粉书诏文于青缯而绣以白绒，网以真珠。至御宝处，则用珊瑚，遣使赍至彼国，张于帝师所居处。”《元史类编》卷四一，云：“杨琏真伽，西番僧也。未详其所由进。”权衡《庚申外史》：“壬寅，至正二十二年（1362），太子酷好佛法，于清宁殿置龙床中坐，东西布长席，西番僧、高丽僧列坐满长席。太子尝谓左右：李（好文）先生教我读儒书许多年，我不省书中何意，西番僧教我佛经，我一夕便晓。”《庚申外史》卷下，任崇岳《庚申外史笺证》，中州古籍出版社，1991年，第114—115页；《元史》卷四六《顺帝本纪九》，第962页。

人(使用汉语极为普遍)、汉人或元时的汉人。此窟密宗修习者也可能是西夏时的西夏人、汉人或元时敦煌的汉人;窟内修习者为藏人或蒙古人,贴附汉文纸条或出现"西番"之语都难以理解。

本节通过对莫高窟第464窟游人题记年代的分析确认该窟壁画绘于西夏前期,进而比较第464窟与第465窟之间花卉图案的细节,确认两窟的壁画大致绘于同一个时期。然后将莫高窟北区这两窟出现的上师像冠帽样式与榆林窟及河西石窟所见西夏上师冠帽样式对比分析,确认它们最初来源于藏传佛教宁玛派的莲花帽,是西夏上师的典型冠帽。最后讨论了第465窟壁画大成就者像贴附纸条与此窟年代的关系。根据以上论据的逻辑联系,可以确认莫高窟第465窟壁画是西夏时期的作品。

第一节

藏传佛教东渐与元代汉藏艺术交流



元代是藏传佛教及其艺术东向发展的重要时期之一。藏传佛教及其艺术在形成过程中,至此经历了三次东向的大规模传播:第一次是唐吐蕃时期,第二次是西夏时期,第三次是元代时期。与前两次相比,此次东传无论在时间、规模,还是在程度和范围上都是前两次无法比拟的。仅从藏传佛教艺术而言,此次传播在吸收前两次成功经验的基础上,形成了影响后世至深的内地藏传佛教艺术流派,即宫廷西天梵相艺术,并且对明清两代内地和西藏的藏传佛教艺术的发展都产生了极其重要的影响。

一、元朝对藏传佛教的尊崇

1206年,随着蒙古族首领成吉思汗统一北方草原的蒙古各部,建立蒙古汗国之后,蒙古族凭借其强大的军事力量,先后一一消灭了中国大地上割据一方的封建政权,为最终建立中国各个民族空前统一的新王朝——元朝迈开了重要的一步。在这一历史巨变中,藏族地区顺应了统一的历史潮流,成为元朝统治下的中国疆域不可分割的有机组成部分。1227年,成吉思汗在兵刃西夏,渡过黄河,攻下积石州、临洮和洮河等藏族地区之后,就打开了西北通往西藏的战略和交通门户。1229年窝阔台即位,对南宋展开全面进攻,其子阔端受命率西路军南下进攻四川。由于阔端认识到藏传佛教对于稳定西夏故地和甘青藏区的重要性,同时为了保证南下四川时侧翼的安全,于是决定对西藏采取军事试探,于1239年派遣多达那波率军前往西藏,开始正式筹谋西藏。

当时的西藏处于互不统属、各自为政的局面。"僧伽以噶当派为最大,达隆法王最会讲情面,止贡寺京俄的权势最大,萨迦班智达对教法最为精通。"① 鉴于西藏特殊的地理环境和交通等诸多困难,阔端在运用军事威慑西藏的同时,希望最好延请一位学识渊博、德高望重的关键人物到蒙古和平解决西藏归顺的大事。尽管以京俄巴扎巴迥乃(spyan-nga-ba grags-pa-byung-nas)为首的帕木竹巴对多达那波表示臣服,但对前往蒙古一事却故意推脱,并极力举荐萨迦派的萨迦班智达(sa-skya-paṇḍita, 1182—1251)前往。萨迦班智达不负众望,于1244年毅然前往,经过两年的长途跋涉,于1246年抵达凉州,并于1247年与阔端举行了具有划时代意义的重要会见,最终同阔端达成了和平归顺协议,并将协议内容向全藏宣布,此即历史上著名的《萨迦班智达致蕃人书》,从而正式完成了西藏归顺蒙古汗国和随后元朝的历史过程。1251年,萨迦班智达在凉州逝世之后,其年仅十七岁的侄子八思巴(vphags-pa, 1235—1280)挑起了协助西藏各位首领具体实施西藏和平归顺的重任。由于八思巴才华横溢,学识渊博,深得忽必烈的赏识,因此忽必烈在1260年即位后封八思巴为国师。1264年,八思巴与其弟恰那多吉(phyag-nag-rdo-rje)从大都返回萨迦时,忽必烈封恰那多吉为白兰王,并授命二人前往主持西藏的行政管理事务。

元朝统一西藏之后,对西藏进行了全面的施政。忽必烈在中央政府中设立掌管全国佛教事务和西藏地区行政事务的中央机构总制院,任命八思巴为总制院的最高行政长官,正式授权八思巴管理西藏地区的行政事务。1288年,忽必烈为了进一步加强对西藏的治理,

①五世达赖喇嘛阿旺洛桑嘉措《西藏王臣记》,藏文本,民族出版社,1980年,第90—91页。

将总制院改为宣政院，秩从一品，用三台银印，地位与中书省、枢密院和御史台平等。由于元朝中央政府清楚认识到藏传佛教在治理西藏中的重要性，因此在宣政院官员的任用中均采取了“僧俗并用”的原则。在宣政院之下，元朝先后设置了吐蕃等处宣慰使司都元帅府、吐蕃等路宣慰使司都元帅府和乌思藏纳里速古鲁孙等三路宣慰使司都元帅府等三个机构，具体管理西藏和其他藏区的事务，其中的重要官员，都由宣政院或帝师提名而由皇帝直接任命。

与此同时，1264 年，八思巴返回西藏后，在忽必烈的授权下，立即开始筹建西藏地方行政体制。在划分俗人民户和寺属民户的基础上计立十三万户，建立万户府、千户所等管理机构并委任万户长、千户长。随后，在此基础上建立了以帝师为最高首领的萨迦地方政权。

萨迦地方政权首领的主要职权为：一是依据元朝皇帝的封授，作为藏传佛教的最高首领对各教派的寺院、僧人、寺属民户行使管辖权；二是依据皇帝的授权，掌管西藏行政机构如万户、千户的设置划分，给有功人员赏赐农奴、庄园等，对反抗元朝和萨迦政权的贵族和寺院，则没收其庄园和农奴；三是举荐和委任西藏的各级官员，萨迦政权的本钦、朗钦和各万户长由帝师举荐、皇帝任命，千户长以下官员以及萨迦的喇章和勒参官员由帝师任命；四是通过萨迦本钦处理西藏的行政、户籍统计及诉讼等事务。②

为确保元代中央政府对西藏的有效治理，元朝中央政府还在西藏清查户口，驻扎军队，建立驿站，以确保西藏的稳定和国防安全。元朝对西藏的统一使西藏与内地在政治、经济、宗教、文化和艺术等各方面的交流空前繁荣，与内地蒙古族和汉族等各民族之间的频繁交流并为西藏的发展注入了新鲜血液，从而使西藏的政治、经济、宗教和文化与整个中华民族文化融为一体，密不可分。

元朝在中央和西藏地方行政机构中推行的蒙藏统治阶级联合、僧俗统治阶级联合的体制，对元朝统治西藏发挥了极其重要的作用。鉴于藏传佛教不仅已经深入到西藏社会生活的方方面面，而且出现了宗教和地方封建领主结合的倾向，封建领主利用宗教来加强对属下农奴和百姓的进一步控制；与此同时，藏传佛教在蒙古族立国之初就已经传入西夏地区，并在西夏地区产生了一定的影响。因此，元朝政府想借助宗教来达到自己顺利统治西藏、藏区和西夏故地的目的。其次，蒙古皇室兴起之初，主要凭借强大的武力征服各地，要建立稳固的统治，保持多民族国家的统一，蒙古族本身缺乏一整套思想文化和统治理论。忽必烈时期变通祖制，参用汉法，认识到思想文化在统治国家中的重要作用，因而信用汉族儒士谋臣，但是忽必烈一方面又担心自己的王朝会全盘“汉化”，动摇自己的统治地位，因此他又一直在寻求一套适合蒙古族皇室需要的思想文化体系和国家统治理论。忽必烈和八思巴会见后，八思巴向他介绍了吐蕃和西夏王朝利用藏传佛教来统治国家的历史，并且宣称佛教经典中的统治世界大地的转轮王的理论，将蒙古皇室与转轮王联系起来，宣称蒙古皇室即是转轮王降世，以此打破儒家的华夷之分、中原正统的理论。八思巴的这一做法迎合了忽必烈的胃口，再加上八思巴的卓越才能，促成了从忽必烈开始的元朝皇室对藏传佛教的接受和尊崇。③ 另外，由于藏传佛教中融入了一些本教的内容和形式，而这些内容和形式在某种程度上又与蒙古族的信仰萨满教比较近似，因此使藏传佛教的理论和实践易于为蒙古皇室所接受。

出于上述因素的考虑，元代在对西藏的施政过程中对藏传佛教采取了礼遇的政策。这些政策主要体现在：

一、在管理西藏地方事务的中央和西藏地方政府中重用僧人，推行“僧俗并用”的政策。从八思巴开始，身为僧人的帝师在元代治理西藏的过程中扮演了极其重要的角色。帝师不仅位居群臣之上、皇帝一人之下，而且统领中央政府管理全国佛教和西藏的行政机构——宣政院之事，所颁法旨与圣旨一起并行西藏，同时还具体主管西藏地方政府即萨迦政权的事务。④ 与此同时，元朝还任用僧人担任具体的行政事务，规定宣政院中位居第二位的院使必须由僧人担任；在萨迦地方政权中，尽管萨迦本钦负责处理日常具体事务，但主要事务仍由身为僧人的帝师和萨迦法王负责。由此可知，僧人在元朝社会尤其是在元朝治理西藏过程中享有很高的

②陈庆英《元朝帝师八思巴》，中国藏学出版社，1992 年，第 118 页。
③陈庆英、高淑芬主编《西藏通史》，中州古籍出版社，2002 年，第 167—216 页。
④《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第 4521 页对此详细记载：“元起朔方，固已崇尚释教，及得西域，世祖以其地广而险远，民犷而好斗，思有以因其俗而柔其人，乃郡县土番之地，设官分职，而领之于帝师，乃立宣政院。其为使位居第二者，必以僧为之，出帝师所辟举，而总其政于内外者，帅臣以下，必以僧俗并用，而军民通摄。于是帝师之命，与诏敕并行于西土。”



图版

第三章（下） 第一节

彩图3d-1-1 莫高窟第465窟西壁中铺双身像



彩图3d－1－2 莫高窟第465窟西壁北铺金刚亥母



彩图3d－1－3 莫高窟第465窟西壁南铺上乐金刚



彩图3d－1－4 莫高窟第465窟南壁东铺双身像



彩图3d－1－5 莫高窟第465窟南壁中铺双身像



彩图3d－1－6 莫高窟第465窟北壁中铺双身像



彩图3d－1－7 莫高窟第465窟东壁门南大黑天神



彩图3d－1－8 莫高窟第465窟东壁门北大黑天神



彩图3d－1－9 12世纪大黑天神唐卡（Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, *SACRED VISION:Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999.pl.14）



彩图3d－1－10 莫高窟465窟窟顶五方佛



图版

彩图3d-2-1 宁夏拜寺口西塔出土的上乐金刚曼荼罗



彩图3d-2-2 贺兰县宏佛塔的上乐金刚像





彩图3d-2-4 莫高窟第465窟狮羊



彩图3d-2-3 宁夏拜寺口西塔出土西夏上师像局部



彩图3d-2-5 黑水城出土大黑天神唐卡



图版



彩图3d-3-1 莫高窟第464窟窟顶大日如来



彩图3d-3-2 莫高窟第464窟窟顶四方如来







彩图3d-3-3 莫高窟第464窟花卉局部





彩图3d-3-4 莫高窟第465窟花卉局部



彩图3d-3-5 贺兰山山嘴沟石窟壁画花卉局部





彩图3d-3-6 台北故宫博物院藏噶玛拔希黑帽像（《世界美术大全7·元》，图217）



彩图3d-3-7 宁玛派的莲花帽



彩图3d-3-8 莫高窟第465窟“黑帽”



彩图3d-3-9 莫高窟第464窟西夏上师帽



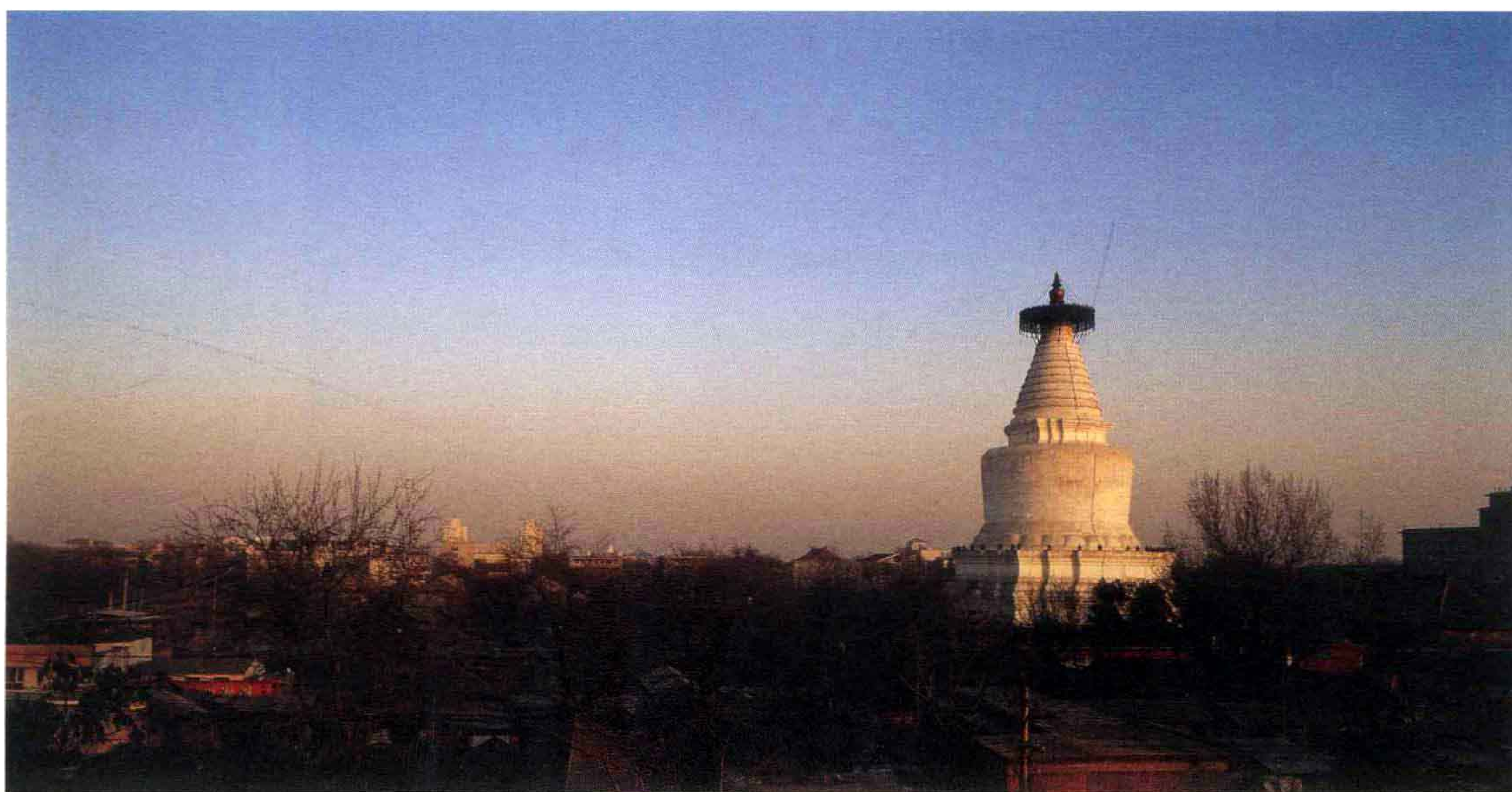
彩图3d-3-10 安西东千佛洞第4窟西夏上师



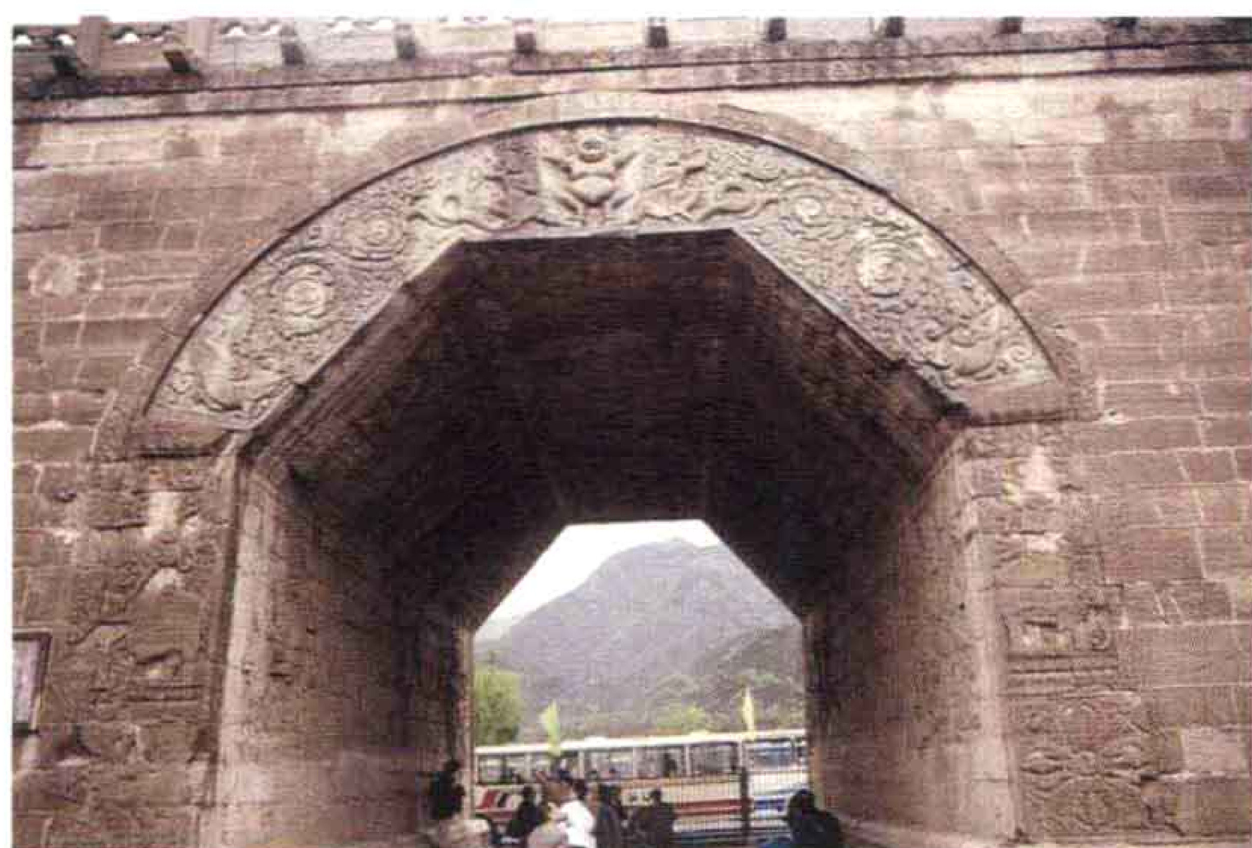
图版



第四章（上） 第二节



彩图4u-2-1 北京妙应寺白塔 高51米，建于1279年（谢继胜摄影）



彩图4u-2-2 北京居庸关过街塔云台 建于1345年（熊文彬摄影）

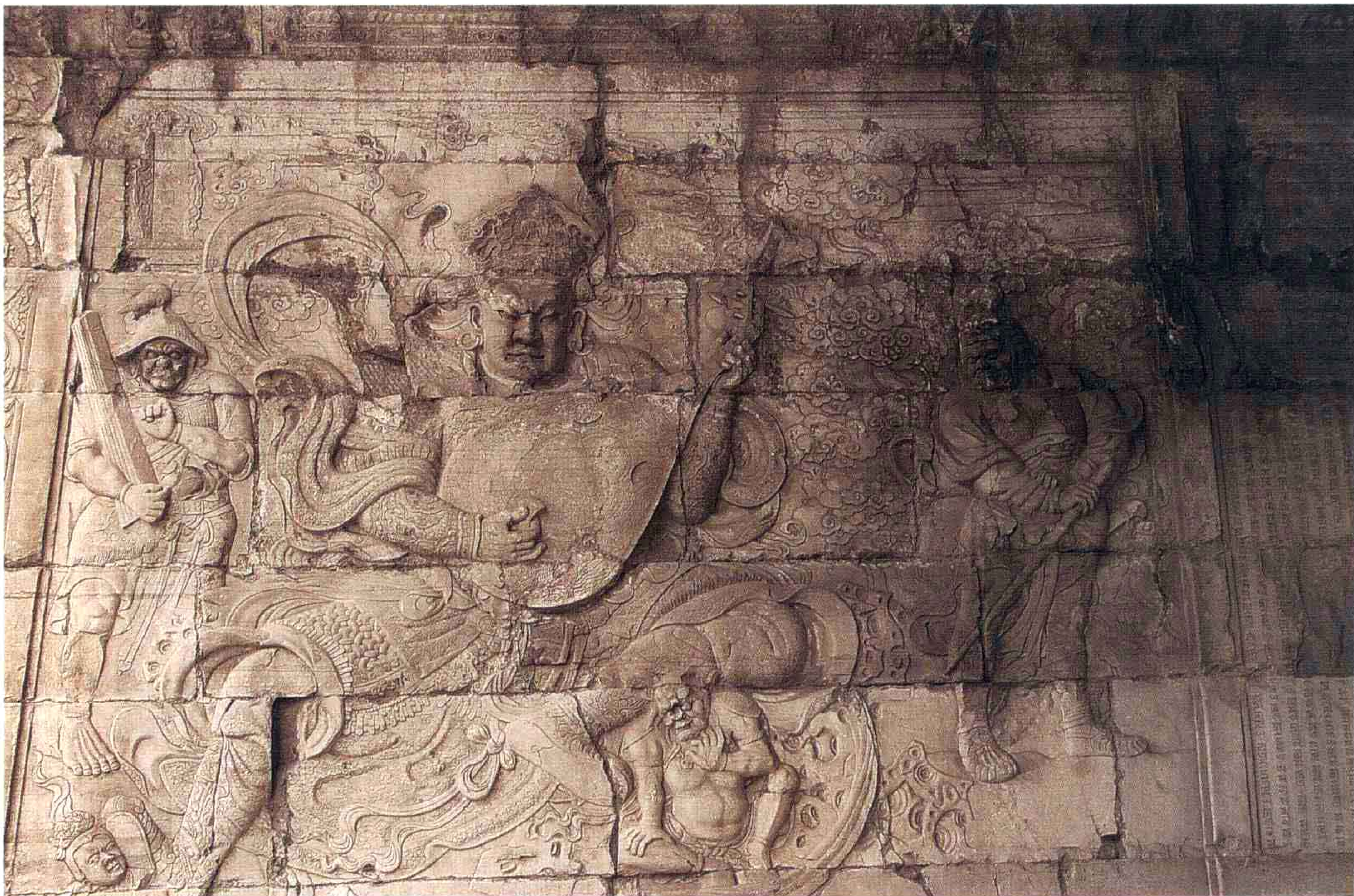


彩图4u-2-4 大鹏鸟和日月，石雕 北京居庸关过街塔云台（熊文彬摄影）



彩图4u-2-3 背光局部，石雕 北京居庸关过街塔云台（熊文彬摄影）





彩图4u-2-5 持国天王，石雕　北京居庸关过街塔云台（熊文彬摄影）



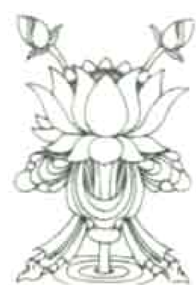
彩图4u-2-6 广目天王，石雕　北京居庸关过街塔云台（熊文彬摄影）



彩图4u-2-7 十佛之一，石雕　北京居庸关过街塔云台（熊文彬摄影）



彩图4u-2-8 曼荼罗之一，石雕　北京居庸关过街塔云台（熊文彬摄影）



图版



第四章（上） 第三节



彩图4u－3－1 无量寿佛、文殊菩萨与度母，石窟造像 浙江杭州飞来峰，创作于1292年（熊文彬摄影）



彩图4u－3－2 四臂观音，石窟造像 浙江杭州飞来峰，创作于1282－1292年间（熊文彬摄影）



彩图4u-3-3 顶髻尊胜佛母九尊曼荼罗，石窟造像 浙江杭州飞来峰，创作于1282—1292年间（熊文彬摄影）

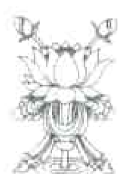


彩图4u-3-4 多闻天王，石窟造像 浙江杭州飞来峰，创作于1292年（熊文彬摄影）

彩图4u-3-5 密理瓦巴组像，石窟造像　浙江杭州飞来峰，创作于1282—1292年间（熊文彬摄影）



彩图4u-3-6 布袋和尚与罗汉，石窟造像　浙江杭州飞来峰，创作于1282—1292年间（熊文彬摄影）





彩图4u-3-7 金刚手，石窟造像　浙江杭州飞来峰，创作于1292年（熊文彬摄影）



彩图4u-3-8 般若佛母，石窟造像　浙江杭州飞来峰，创作于1282-1292年间（熊文彬摄影）

地位。

二、皇室成员信奉藏传佛教，频繁延请以帝师、国师为首的各教派高僧举行宗教法事，并给予极高的礼遇。与此同时，大兴土木，修建寺院。据大量的汉、藏文文献记载，自凉州会面以后，以皇帝为首的皇室成员都开始接受和信奉藏传佛教，邀请以帝师为首的各个教派的高僧为其举行说法、授戒、灌顶、祭祖、荐福等各种宗教仪式(详见后述)。不仅如此，宫廷还在西藏诏请佛学渊博、道行卓异的高僧前来讲经说法并举行各种佛事。以至于"百年之间，朝廷所以敬礼而尊信之者，无所不用其至。虽帝后妃主，皆因受戒而为之膜拜。正衙朝会，百官班列，而帝师亦或专席于坐隅。且每帝即位之始，降诏褒护，必敕章佩监络珠为字以赐，盖其重之如此。其未至而迎之，则中书大臣驰驿累百骑以往，所过供亿迎送。比至京师，则敕大府假法驾半仗，以为前导，诏省、台、院官以及百司庶府，并服银鼠质孙。用每岁二月八日迎佛，威仪往迓，且命礼部尚书、郎中专督迎接。及其卒而归藏舍利，又命百官出郭祭饯。大德九年，专遣平章政事铁木儿乘传护送，赙金五百两、银千两、币帛万匹、钞三千锭。皇庆二年，加至赙金五千两、银一万五千两、锦绮杂彩共一万七千匹。虽其昆弟子姓之往来，有司亦供亿无乏。泰定间，以帝师弟公哥亦思监将至，诏中书持羊酒郊劳；而其兄琐南藏卜遂尚公主，封白兰王，赐金印，给圆符。其弟子之号司空、司徒、国公，佩金玉印章者，前后相望"。⑤

三、规定僧人免向国家交纳赋税和支付乌拉差役。元朝对僧人的礼遇最重要的一点在于，僧人无须向国家交纳赋税和支付兵役、驿站劳役和各种形式的乌拉差役。1260年忽必烈即位后不久在西藏进行人口清查的主要目的之一即是划分俗人民户与寺属民户，建立十三万户。十三万户中，每个万户由六个千户的寺属民户和四个千户的俗人民户组成，⑥其中世代依附于世俗领主，被世俗领主占有的农奴亦即俗人民户，不仅要向自己的领主承担劳役和贡赋等封建义务，同时还要向国家交纳赋税和承担维持驿站等所需劳役。而人身被寺院和宗教领袖占有的农奴只向自己的寺院和宗教领袖承担封建义务，不再向国家承担与俗人民户一样的义务。僧人和寺院因此成了免除兵役、劳役和赋税的特权阶层。

二、八思巴等高僧在元廷的活动与藏传佛教及其艺术的传播

元代对藏传佛教的礼遇和推崇极大地推动了藏传佛教在以大都为首的中原内地的传播和发展，也为中原内地的藏传佛教艺术创作提出了直接的需要，从而使中原内地的藏传佛教艺术走向了兴盛。

作为宗教艺术的藏传佛教艺术与文人艺术最大的区别，在于它与宗教之间密不可分的血肉联系。换而言之，宗教艺术的创作，不仅必须以宗教为题、不能独立于宗教之外，而且教义对其有比较严格的要求。因此，它的创作必然与教义和仪轨有关，而教义和仪轨则是由宗教职业人士来传授的。显而易见，藏传佛教高僧在藏传佛教及其艺术的东传过程中起了重要的作用。为了达到稳固治理西藏和管理佛教的目的，从元初开始，元朝就开始大量地延请藏传佛教高僧到朝廷和中原内地传法，其中以八思巴为首的元朝历任帝师和胆巴国师为首的著名藏传佛教高僧起到了举足轻重的作用。他们在宫中和中原各地的宗教活动，主要包括讲经说法、授戒，举行灌顶、开光、祈福和禳灾等各种宗教仪式，以及指导宗教殿堂等艺术工程的创作。这些活动，都对元朝宫中和中原各地的藏传佛教艺术的创作产生了直接和间接的影响。

八思巴，本名罗追坚藏，为萨迦五祖中的第五祖，其父为萨迦班智察达的弟弟桑擦索南坚赞，于1235年出生于后藏昂仁地区。从小聪明过人，过目成诵，七岁时"诵经十万言，能约通其大义，国人号之圣童，故名八思巴，少长，学富五明，故又称曰班弥怛"。⑦ 十岁时，与其弟随萨迦班智达前往凉州，途经拉萨时，在大昭寺随其父出家，受沙弥戒，然后前往楚布寺学习戒律。1247年，萨迦班智达与阔端会见之后，八思巴遵照阔端的命令，继续随其父学习显密经典和五明。"其所师而学焉、友而问焉者数十人，皆有盛名于时。故其所有汪不可涯矣。其所撰述，皆辞严义伟，制如佛经，国人家传口诵，宝而畜之。"⑧可见，八思巴年少有成，才华超群，学识极为渊博。正因为如此，在随后同蒙古王室的交往过程中，深得蒙古王室成员的赏识。

⑤《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第4521—4522页。
⑥《汉藏史集》，第271页；同时参见陈庆英汉译本，第165页。
⑦《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第4517页。
⑧释源法主法洪《帝师殿碑》，《佛祖历代通载》卷二二，见《大正藏》第四十九册史传部二，第733页。

1252年忽必烈南征云南大理时，为了顺利地穿越四川藏区，曾下令召见萨迦班智达和噶玛噶举教派的噶玛拔希，由于萨迦班智达1251年已在凉州去世，因此十九岁的八思巴在蒙哥的推荐下于1253年替伯父前往应诏。忽必烈夫妇及其子女都以俗人见师僧仪节礼遇八思巴，八思巴先后为其讲经说法，并进行了密宗灌顶。此次八思巴同忽必烈的见面意义十分深远，确定了八思巴和忽必烈的师徒关系，从而影响到了整个元代藏传佛教和元代统治西藏政策的确立。据《萨迦世系史》，忽必烈当时对八思巴拒绝为蒙古军队征集差役赋税和坚持上师对弟子的支配权甚为不满，但八思巴的才华和学识最终赢得了忽必烈的许可，并最终确定了一个共同的原则：八思巴为忽必烈讲经说法和人少时，八思巴坐上座，人多时忽必烈坐上座；凡吐蕃事务，忽必烈在请教上师之后才下诏令，而其他事务八思巴则不能干预。⑨ 换言之，两人在宗教上为师徒关系，上师高于汗王；在国事上为君臣关系，汗王高于上师。忽必烈即位以后，不仅将蒙古皇室和藏传佛教领袖之间关系的这一原则贯穿了整个元代，为后来元朝尊崇藏传佛教为国教并建立帝师制度奠定了坚实的基础，而且为藏传佛教的大规模正式东传拉开了序幕。

之后，八思巴一直追随忽必烈，与忽必烈过从甚密。1255年，八思巴奉忽必烈之命回藏受比丘戒。随后，与忽必烈一道返回上都，前往五台山为忽必烈祈福，同时为忽必烈讲经说法，巧妙地将佛教关于转轮王“慈悲护持众生”的思想和忽必烈“思大有为于天下”的思想结合起来，为忽必烈治国平天下寻找理论依据，因而深得忽必烈的宠幸。1258年，忽必烈奉蒙哥之命前往开平府主持佛道两家辩论《老子化胡经》的真伪，以解决佛道两家的地位之争。忽必烈将此重任交给了八思巴，八思巴于是受命率十七名中原、西夏和大理的佛教僧人参加了此次辩论。据《至元辩伪录》，八思巴在此次辩论中再次显示出非凡的才华、雄辩的口才和缜密的逻辑思维能力。当道士们把《史记》作为《老子化胡经》的依据时，八思巴问道“‘此谓何书？’曰：‘前代帝王之书。’上曰：‘今持论教法，何用攀援前代帝王？’帝师曰：‘我天竺亦有史记，汝闻之乎？’对曰：‘未也。’帝师曰：‘我为汝说，天竺频婆娑罗王赞佛功德，有曰：天上天下无如佛，十方世界亦无比，世间所有我尽见，一切无有如佛者。当其说是语时，老子安在？’道不能对”。帝师又“曰：‘汝《史记》有化胡之说否？’曰：‘无。’曰：‘然则老子所传何经？’曰：‘《道德经》。’曰：‘此外更有何经？’曰：‘无。’帝师曰：‘《道德经》中有化胡事否？’曰：‘无。’帝师曰：‘《史记》中既无，《道德经》中又不载，其为伪妄明矣。’道者辞屈”，⑩自认失败，参加辩论的十七名道士结果如约削发为僧，若干道观被改为佛寺，《道德经》被毁。辩论结束后，八思巴自己专门写了一篇《调伏道教大师记》，以记此事。其中明确说道：“遵人主忽必烈破斥此邪门外道之命，八思巴于阳土马年(1258)仲夏五月二十三日以清净正见驳倒长期修炼神仙之法、精通其术之道士一十七名，使其出家为僧。”⑪

正是由于八思巴出类拔萃的才华和忽必烈对藏传佛教的推崇，忽必烈在1260年即位以后就立即任命八思巴为国师，授以玉印，令其统领释教。1264年，忽必烈迁都大都后，设管理全国佛教和西藏事务的中央机构总制院，又命八思巴掌领其事。并令八思巴返回西藏，筹建西藏地方政府。八思巴遵照忽必烈的旨意，完成西藏地方政府机构的筹建工作并于1269年返回大都后，按忽必烈的旨意在藏文的基础上完成了蒙古新字(即八思巴字)的创制工作，再次显示出非凡的才华。为此，有诗赞道：“八思巴师释之雄，字出天人惭妙工。龙沙仿佛鬼夜哭，蒙古尽归文法中。”⑫同年2月，忽必烈颁行蒙古新字，诏书云：“朕惟字以书言，言以纪事，此古今之通制。我国家肇基朔方，俗尚简古，未遑制作，凡施用文字，因用汉楷及畏吾字，以达本朝之言。考诸辽、金，以及遐方诸国，例各有字，今文治浸兴，而字书有阙，于一代制度，实为未备。故特命国师八思巴创为蒙古新字，译写一切文字。”⑬并下令在全国设立“诸路蒙古字学”、“设诸路蒙古字学教授”、“诏天下兴起国字学”，强行推行蒙古新字。忽必烈因八思巴创立新字有功，于是在1270年晋封八思巴为帝师，“升号帝师大宝法王，更赐玉印，统领诸国释教”。封号为“皇天之下一人之上[开教]宣文辅治大圣至德普觉真智佑国如意大宝法王、西天

⑨阿旺贡噶索南《萨迦世系史》，陈庆英、高禾福、周润年译注本，西藏人民出版社，1989年，第108页。原文为：“听法及人少时，上师可以坐上座。当王子、驸马、官员、臣民聚会时，恐不能镇服，由汗王坐上座。吐蕃之事悉听上师之教，不请于上师绝不下诏。其余大小事务因上师心慈，如误为他人求情，恐不能镇国，故上师不能讲论及求情。”

⑩(元)僧祥迈《至元辩伪录》，转引自陈庆英《元朝帝师八思巴》，第81页。

⑪《萨迦五祖全集》，德格版藏文本，第15函，第319函，全文由陈庆英译成汉文，见陈庆英《元朝帝师八思巴》，第82—83页。

⑫(元)张光弼《辇下曲》，见《张光弼诗集》，《四部丛刊续编集部》卷一至卷七，明抄本，第16页。

⑬《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第4519页。

佛子、大元帝师”。⑭

忽必烈尊八思巴为帝师，推崇藏传佛教，是为了依靠八思巴和藏传佛教来统治天下。为此《拔思发行状》说道：“古之君天下者皆有师，惟其道之所存，不以类也。故赵以图澄为师，秦以罗什为师。夫二君之师其人也，以其知足以图国，言足以兴邦，德足以范世，道足以参天地赞化育，故尊而事之，非以方伎而然也。”该碑文还进一步说道：“世祖皇帝奋神武之威，致混一之绩，思所以去杀胜残，跻生民于仁寿者，莫大于释氏。故崇其教以敦其化本，以帝师拔思发（八思巴）有圣人之道，屈万乘之尊，尽师敬之节。咨取至道之要，以施于仁政。是以德加于四海，泽洽于无外。”⑮

因此，“去杀胜残，跻生民于仁寿”和“崇其教以敦其化本”就成为八思巴在元朝宫廷的重要任务和职责之一。八思巴在宫廷开展的佛教活动，大致可以分为为皇室主持宗教仪轨和参与国家宗教事务管理两类。其中，前者主要包括为忽必烈在太庙祭祖，讲经说法，进行宗教灌顶，于大明殿启建白伞盖佛事和为皇室修建寺院等。如：至元六年(1269)十二月，八思巴受命“荐佛事于太庙七昼夜，始造木质金表牌位十有六，设大榻金椅奉安祏室前，为太庙荐佛事之始”。⑯ 世祖至元七年(1270)，“以帝师八思巴之言，于大明殿御座上置白伞盖一，顶用素缎，泥金书梵字于其上，谓镇伏邪魔护安国刹。自后每岁二月十五日，于大明殿启建白伞盖佛事，用诸色仪仗社直，迎引伞盖，周游皇城内外，云与众生祓除不祥，导迎福祉”。⑰ 同年十二月“建大护国仁王寺于高良河，敕更定僧服色。”⑱再次为忽必烈进行宗教灌顶，忽必烈为此赐六棱玉印，封八思巴为“皇天之下、大地之上、西天佛子、化身佛陀、创制文字、辅治国政、五明班智达八思巴帝师”，献供养白银一千大锭，绸缎五万九千匹。⑲

八思巴在主持皇室宗教活动的同时，还参与了元朝宗教事务的管理。如：“至元七年(1270)正月，尚书省奏准圣旨条画内一款：汉儿和尚每穿着土钵（吐蕃）和尚红衣服一迷地行有。钦奉圣旨：那般着的拿者。”⑳为此，八思巴授命“更定僧服色”，规定吐蕃、汉地、河西（西夏）、大理和畏兀儿等不同民族僧人所穿衣服的服色，以便区别管理。与此同时，由于元朝规定僧人不交纳赋税，一些僧人为逃避赋税而自行剃度出家，私度现象严重，致使国家赋税流失，僧人管理失控。为加强对僧人出家的管理，八思巴授命撰写了《说根本有部出家授近圆羯磨仪轨》，为从善行人一一恒持正戒仪轨，圣皇匡正佛法。此书一出，即命译成汉文，并于1280年下令“镂版印造帝师八合思八新译戒本五百部，颁降诸路僧人”。此外，据《释氏稽古略续集》记载，八思巴本人从1264年开始就在大都设会度僧，登座授秘密戒。据藏文文献统计，八思巴总计授戒剃度了四千名尼泊尔、印度、汉地、西夏、蒙古、高丽、大理、畏兀儿、河西等地的比丘、比丘尼、沙弥和沙弥尼，同时为四百二十五位僧尼担任过授戒堪布，㉑为藏传佛教在中原内地的传播作出了重要的贡献。

正因为八思巴在政治和宗教上的杰出贡献，当他1280年11月22日在萨迦寺的拉康喇章中英年圆寂之后，朝野上下无不扼腕痛惜，不胜震悼，追怀旧德，为其修建灵塔，同时下令各郡县建帝师八思巴殿，岁时致享。“至治间，特诏郡县建庙通祀。泰定元年，又以绘像十一，颁各行省，为之塑像云”，“其制视孔子有加”。㉒

从1270年八思巴受封帝师开始，元朝在宫廷设立了帝师一职，帝师圆寂，则新立一人继任，如遇帝师因受戒等原因长期在外，则任命代理帝师代理。终元一代，先后有十四位帝师上任，除三名代理帝师身份不明和四位帝师出身于八思巴的弟子门徒外，其余七位帝师均出身于八思巴出身的昆氏家族。据王森先生考证，其先后顺序和在位年代依次如下：

⑭见王磐《拔思发行状》，参见《佛祖历代通载》卷二一，第707页。关于授封时间，汉文文献有所出入。《拔思发行状》作“庚午”(1270)，但《元史》卷二〇二《列传第八十九・释老》第4519页记为系八思巴圆寂后追封。该籍云：“十六年，八思巴卒，讣闻，赙赠有加，赐号皇天之下一人之上[开教]宣文辅治大圣至德普觉真智佑国如意大宝法王、西天佛子、大元帝师。”陈庆英教授根据藏文文献《萨迦世系史》和《萨迦五祖全集》考证后认为，应为1270年封授，而非追封。详细考证参见陈庆英《元朝帝师八思巴》，第149—151页。

⑮《帝师殿碑》，第732页。

⑯《元史》卷七四《志第二十五・祭祀三》，第1832页。

⑰《元史》卷七七《志第二十七下・祭祀六》，第1926页。

⑱《元史》卷七《本纪第七・世祖四》，第132页。

⑲《萨迦世系史》，第147页。据《汉藏史集》，八思巴到大都宫殿后，为薛禅皇帝及其皇后、皇子传授了三续（陈注：萨迦派正修道果时，总集密咒金刚乘中诸基、道、果成为三续。基位为因续持生死涅般无二无别之见；体位为方便续，修四灌顶相属之道；究竟位为果续，现五身五智之德）大灌顶，受封为帝师（第326页；陈庆英汉译本，第203页）。

⑳黄时鉴点校《通制条格》，浙江古籍出版社，1986年，第333页。

㉑《汉藏史集》，第327—328页；陈庆英译本，第205页。同时参见陈庆英著作《元朝帝师八思巴》，第161—162页。

㉒《元史》卷二〇二《列传第八十九・释老》，第4519页。

一、八思巴，1260—1276年在任，为元世祖忽必烈的帝师。

二、亦怜真（rin-chen-rgyal-mtshan，1238—1279，为八思巴同父异母之弟），1276—1279年在任，为元世祖忽必烈的帝师。

三、答儿麻八剌乞列（dharma-pala-raksita，1268—1287，八思巴同父同母之弟恰那多杰之子），1279—1286年在任，为元世祖忽必烈的帝师。

四、亦摄思连真（ye-shes-rin-chen，1248—1294，八思巴弟子），1286—1294年在任，为元世祖忽必烈的帝师。

五、乞剌思八斡节儿（grags-pa-vod-zer，1246—1303，八思巴的侍从，替他供佛的人），1294—1303年在任，为元成宗完泽笃的帝师。

六、辇真坚藏（rin-chen-rgyal-mtshan，1257—1305，萨迦东院人，曾受忽必烈之命出任萨迦寺细脱喇章座主），1303—1305年在任，为元成宗完泽笃的帝师。

七、相儿加思（sangs-rgyas-dpal，1267—1314，第五任帝师之侄，曾任萨迦寺堪布），1305—1314在位，为元成宗完泽笃、武宗曲律和仁宗普颜笃三朝帝师。

八、公哥罗古罗思监藏班藏卜（kun-dgav-blo-gros-rgyal-mtshan-dpal-bzang-po，1299—1327，八思巴侄孙），1315—1327（?）年在任，为元仁宗普颜笃、英宗格坚和泰定帝三朝帝师。

九、旺出儿监藏（? dbang-phyug-rgyal-mtshan，身世不详），据《元史·释老传》，1323—1325年在任，为泰定帝帝师，但与藏文史料矛盾，疑为第八任帝师之代理人，待考。

十、公哥列思八冲纳思监藏班藏卜（kun-dgav-legs-pavi-vbyung-gnas-rgyal-mtshan-dpal-bzang-po，1308—1341，八思巴侄孙），据《元史》，1325年始任，为泰定帝帝师。

十一、辇真乞剌失思（? rin-chen-bkra-shis，身世生卒年均不详，《释氏稽古略续集》作辇真吃剌思），据《元史》，1329年始任帝师。

十二、公哥儿监藏班藏卜（kun-dgav-rgyal-mtshan-dpal-bzang-po，1310—1358，八思巴侄孙），1333—1358年在任，为元顺帝妥懽帖睦尔的帝师。

十三、喇钦·索南罗追（bla-chen-bsod-nams-blo-gros，1332—1362，八思巴侄曾孙），据《萨迦世系史》，曾任帝师，疑1358—1362年在任，为元顺帝妥懽帖睦尔的帝师。

十四、喃加巴藏卜（? rnam-ryal-dpal-bzang-po，身世生卒年不详），元末，可能是在1362年以后，曾任摄帝师，入明，封炽盛佛宝国师。㉓

元代的帝师具有双重职责，除统领元朝中央设立的掌管全国佛教事务和西藏事务的中央机构总制院（宣政院），并兼任西藏地方政府萨迦政权的最高首领之外，另一个重要职责是主持元朝皇室的宗教事务。新皇践祚，都须帝师授戒而后才能登基。对此《辍耕录》和《山居新话》记载："累朝皇帝先受佛戒九次，方正大宝。而近侍陪位者，必九人，或七人，译语谓之暖达世，此国俗然也。"㉔仅《元史》记载，帝师为皇室成员所作佛事就不绝于史，如："泰定元年（1324）癸酉，帝受佛戒于帝师。"九月"丙子，命帝师作佛事于延春阁"㉕。泰定四年（1327）十月"癸卯，命帝师作佛事于大天源延圣寺"。"致和元年（1328）三月乙卯，帝御兴圣殿受无量寿佛戒于帝师……丙戌，诏帝师命僧修佛事于盐官州，仍造浮屠二百一十六，以压海溢。"㉖天历二年（1329）"十一月乙卯，以立皇后，诏天下。受佛戒于帝师，作佛事六十日……后八不沙请为明宗资冥福，命帝师率群僧作佛事七日于大天源延圣寺"。十二月"辛卯，命帝师率其徒作佛事于凝晖阁"㉗。

元朝宫廷的法事名目十分繁多，除上述说法、授戒、灌顶外，为皇室成员祈福、禳灾祛难、祈愿国泰民安外，还涉及朝廷的军国大事，皇帝的起居出行、生老病死，甚至于雷击、天旱和海啸等自然灾害。"仅岁时祝厘祷祠之常，号称好事者，其目尤不一。有曰镇雷阿蓝纳四，华言庆赞也。有曰亦思满蓝，华言药师坛也。有曰搠思串卜，华言护城也。有曰朵儿禅，华言大施食也。有曰朵儿只列朵四，华言美妙金刚回遮施食也。有曰察儿哥朵四，华言回遮也。有曰笼哥儿，华言风轮也。有曰咱朵四，华言作施食也。有曰出朵儿，华言出水济六道也。有曰党剌朵四，华言回遮施食也。有曰典朵儿，华言常川施食也。有曰坐静，有曰鲁朝，华言狮子吼道场也。有曰黑牙蛮答哥，华言黑狱帝主也。有曰搠思江朵儿麻，华言护（江）[法]神施食也。有曰赤思古林

㉓王森《西藏佛教发展史略》，中国社会科学院出版社，1997年，第96—97页《元代历任帝师表》。

㉔（元）陶宗仪《辍耕录》，见《钦定四库全书·子部三四六·小说家类》卷一〇四〇，上海古籍出版社影印本，第428页；（元）杨瑀《山居新话》，《钦定四库全书·子部三四六·小说家类》卷一〇四〇，上海古籍出版社影印本，第345页。

㉕《元史》卷二九《本纪第二十九·泰定帝一》，第651页。

㉖《元史》卷三〇《本纪第三十·泰定帝二》，第682—685页。

㉗《元史》卷三三《本纪第三十三·文宗二》，第744—745页。

搠，华言自受主戒也。有曰镇雷坐静，有曰吃剌察坐静，华言秘密坐静也。有曰斟惹，华言文殊菩萨也。有曰古林朵四，华言至尊大黑神回遮施食也。有曰歇白咱剌，华言大喜乐也。有曰必思禅，华言无量寿也。有曰睹思哥儿，华言白伞盖咒也。有曰收札沙剌，华言五护陀罗尼经。有曰阿昔答撒（答）[哈]昔里，华言八（十）[千]颂般若经也。有曰撒思纳屯，华言大理天神咒也。有曰阔儿鲁串卜屯，华言大轮金刚咒也。有曰且八迷屯，华言无量寿经也。有曰亦思罗八，华言最胜王经也。有曰撒思纳屯，华言护神咒也。有曰南占屯，华言（怀）[坏]相金刚也。有曰卜鲁八，华言咒法也。又有作擦擦者，以泥作小浮屠也。又有作答儿刚者。其作答儿刚者，或一所二所以至七所；作擦擦者，或十万二十万以至三十万。又尝造浮屠二百一十有六，实以七宝珠玉，半置海畔，半置水中，以镇海灾。”㉘

此外，在元代的一些诗歌和散文笔记中也有一些与此相关的记载，如曾任宣政院判官，后升至江浙行省左右司员外郎、行枢密院判官的张光弼就在其诗作《辇下曲》中留下了一些宫中佛事的情况，尽管作者对藏传佛教抱有偏见，文字未免有失偏颇，但为我们了解当时的情况仍有一定的参考价值，因此引述于下："西天法曲曼声长，缨络（璎珞）垂衣称艳装。大宴殿中歌舞上，华严海会庆君王。""华缨孔帽诸番队，前导伶官戏竹高。白伞葳蕤避驰道，帝师辇下进葡萄。""守内番僧日念吽，御厨酒肉按时供。组铃扇鼓诸天乐，知在龙宫第几重。""西番僧果依时供，小笼黄旗带露装。满马尘沙兼日夜，平坡红艳露尤香。""北方九眼大黑杀，幻影梵名纥剌麻。头戴骷髅踏魔女，用人以祭惑中华。""旃檀佛像身丈六，三十二相具完全。流传释家亲受记，止于大国来西天。""西番灯盏重百斤，刻铭供佛题大臣。黄楢万瓮照无尽，上祝皇厘下己身。""西天咒师首蜷发，不澡不额身亦殷。裙口何有披红罽，出入宫闱无靦颜。""似将慧日破愚昏，白日如常下钓轩。男女倾城求受戒，法中秘密不能言。"㉙

作为全国佛教僧人领袖和皇帝宗教老师以及皇室精神上的

㉘《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第 4523—4524 页。关于此段文字，日本学者野上俊静曾做过专门研究，参见其著作《元史释老传研究》，京都中村印刷株式会社，昭和五十三年（1979），第 54—61 页。该著对其中的法事名称进行了还原，现分别引述于下：

原文	原文中文解释	对音
镇雷阿蓝纳四	庆赞	byin rlabs rab (tu) gnas (pa)
亦思满蓝	药师坛	sman bla
搠思串卜	护城	chos skyongs chen po
朵儿禅	大施食	gtor (ma) chen (po)
朵儿只列朵四	美妙金刚回遮施食	rdo rjie mdos
察儿哥朵四	回遮	vchar kavi mdos
笼哥儿	风轮	rlung vkhor
咱朵四	作施食	bzavi mdos
出朵儿	出水[illegible]六道	chu gtor (ma)
党剌朵四	回遮施食	thang lha mdos
典朵儿	常川施食	gtan gtor (ma)
坐静，鲁朝	狮子吼道场	gtso chen, klu bcos
黑牙蛮答哥	黑狱帝主	krisna-yamantaka
搠思江朵儿麻	护（江）[法]神施食	chos skyong gtor ma
赤思古林搠	自受主戒	phyivi sku rim chos
镇雷坐静，吃剌察坐静	秘密坐静	byin brlabs gtso chen
斟惹	文殊菩萨	vjam dbyangs
古林朵四	至尊大黑神回遮施食	sku rim mdos
歇白咱剌	大喜乐	hevajra
必思禅	无量寿	pungya gzungs chen
睹思哥儿	白伞盖咒	gdugs dkar
收札沙剌	五护陀罗尼经	bsrung bya (lngavi) tsa kra
阿昔答撒（答）[哈]昔里	八（十）[千]颂般若经	astasahasrika
撒思纳屯	大理天神咒	lha srung gzungs
阔儿鲁串卜屯	大轮金刚咒	vkhor lo chen po gzungs
且八迷屯	无量寿经	tshe dpag med gzungs
亦思罗八	最胜王经	vod zer pa
撒思纳屯	护神咒	lha srung gzungs
南占屯	（怀）[坏]相金刚	(rdo rje) rnam (par) vjoms (pavi) gzungs
卜鲁八	咒法	(rdo rje) phur pa
擦擦	以泥作小浮屠	
答儿刚		

关于相应考证，详细参见第 56—59 页注释第 1—31。

㉙张光弼著作，第 12、14、17、18 页。据《辇下曲》自序："昱备负，以僧省事简，搜索旧文稿于囊中，曩在京师时，有所闻见，辄赋诗有宫中词、塞上谣共若干首，合而自曰《辇下曲》，其据事直书，词句鄙近。"

支柱，帝师因此自然受到了元代皇室和朝野上下的极高礼遇。以至于“百年之间，朝廷所以敬礼而尊信之者，无所不用其至。虽帝后妃主，皆因受戒而为之膜拜。正衙朝会，百官班列，而帝师亦或专席于坐隅。且每帝即位之始，降诏褒护，必敕章佩监络珠为字以赐”。每当新任帝师即位之时，皇帝除赐封诰玉印外，还要宣谕天下。当新皇登基布告天下时，也要向帝师发布专门的“珠诏”，对其进行褒护。对此，《辍耕录》道：“累朝于践祚之始，必布告天下，咸使知之。惟诏西番者，以粉书诏文于青缯而绣以白绒，网以真珠。至御宝处，则用珊瑚。遣使赍至彼国，张于帝师所居处。”㉚每当帝师抵达京城，或从大都返回西藏，“其未至而迎之，则中书大臣驰驿累百骑以往，所过供亿送迎。比至京师，则敕大府假法驾半仗，以为前导，诏省、台、院官以及百司庶府，并服银鼠质孙。用每岁二月八日迎佛，威仪往迓，且命礼部尚书、郎中专督迎接”。㉛ 如八思巴第二次抵达京城时，“王公宰辅士庶离城一舍，结大香坛，设大净供，香华幢盖，天乐仙音，罗拜迎之。所经衢陌，皆结五彩，翼其两旁。万众瞻礼，若一佛出世”。甚至帝师圆寂送骨殖回西藏时，也要百官郊迎，专人迎送。如大德九年(1305)，当送帝师乞剌思八斡节儿的骨殖回藏时，不仅令百官出郭祭饯，而且“专遣平章政事铁木儿乘传护送，赙金五百两、银千两、币帛万匹、钞三千锭”。“虽其昆弟子姓之往来，有司亦供亿无乏。泰定间，以帝师弟公哥亦思监将至，诏中书持羊酒郊劳；而其兄锁南藏卜遂尚公主，封白兰王，赐金印，给圆符。其弟子之号司空、司徒、国公，佩金玉印章者，前后相望。”㉜是故，《元史》作出了“元兴，崇尚释氏，而帝师之盛，尤不可与古昔同语”㉝的结论，帝师在元代的作用和地位于此可见一斑。

除帝师外，宫廷还在西藏诏请佛学渊博、道行卓异的高僧前来讲经说法并举行各种佛事，噶玛噶举派黑帽系的三位活佛就是其中典型的代表，他们也为藏传佛教在元代内地的传播作出了积极的贡献。

黑帽系活佛的创始人噶玛拔希(1204—1283)是该教派中最早与元朝皇室建立联系的人。据说，由于此人道行卓异，具有禁止他人打猎的神通，又在康区一带具有较高的宗教威望和势力，因此1253年忽必烈南征大理时，为了顺利经过康区召见了他。由于忽必烈当时同时还召见了八思巴，因此他没有听从忽必烈让其追随身边的命令，而前往四川西北藏区、宁夏与内蒙交界处以及灵州和甘州一带传法，修建寺院。1256年动身返藏时，应元宪宗蒙哥之请前往哈喇和林南边的赐拉斡尔朵地方拜谒元宪宗，并为元宪宗举行了宗教灌顶。为此，元宪宗封他为国师，并赐给了他一顶金边黑帽。正是这顶黑帽，噶玛拔希率先在藏传佛教中创立了活佛转世的体系。1283年，噶玛拔希在噶玛噶举派的主寺楚布寺圆寂后，让琼多杰被确认为他的转世化身，而他的老师都松庆巴被追认为黑帽系的第一世活佛，他本人则被确定为黑帽系的第二世活佛。1260年元宪宗死后，由于忽必烈和阿里不哥展开了王位争夺战，而他本人又有帮助阿里不哥的嫌疑，因此被捕入狱并遭到了流放。㉞ 1264年获释之后，他一直在四川藏区、宁夏、甘肃和青海一带传法，为噶玛噶举派的东传和发展壮大奠定了坚实的基础。

第三世活佛让琼多杰(rang-byung-rdo-rje，1284—1339)是藏传佛教按照活佛转世办法确定的第一位活佛，他曾应元文宗和元顺帝之邀，两次前往北京，为皇室成员讲经说法，主持宗教活动。第一次为1333年，第二次为1338年。在元文宗1331年和1332年的两度邀请之下，让琼多杰于元统元年(1333)十月到达北京。当时元文宗已经驾崩，因此让琼多杰未能为元文宗举行法事，但为宁宗帝后灌顶并为皇弟燕帖古思授戒。1334年，让琼多杰返回西藏后，于1336年接到了元顺帝的邀请，1338年到达北京后，为元顺帝进行了宗教灌顶。为此，元顺帝封他为灌顶国师并赐玉印。

黑帽系第四世活佛乳必多吉(ral-pavi-rdo-rje，1340—1383)也应顺帝之请，于1360年到达北京，为顺帝父子授金刚亥母灌顶，讲授《本生百事》、《究竟一切宝性论》和《大乘庄严论》等显密经典，并为贵族及省级长官为首的蒙古、汉、畏吾儿、西夏、高丽等族王公显宦一流人物传法。㉟ 此即《元史》中所载至顺元年(1330)二月“丁酉，帝及皇后、燕王并受佛戒。乙亥，命明宗皇子

㉚《辍耕录》，卷二《诏西番》，第432页。《山居新语》，卷二，第352页也有与此相同的记载云：“皇元累朝即位之初，必降诏诞布天下。惟西番一诏用青纻丝粉书诏文，绣以白绒，穿珍珠网于其上，宝用珊瑚珠盖之。如此赍至其国，张于帝师所居殿下，可谓盛哉。”

㉛《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第4522页。

㉜《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第4521—4522页。

㉝《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第4517、4519页。

㉞关于忽必烈诏请噶玛拔希的时间和他入狱并遭流放的分析，请详细参见王森《西藏佛教发展史略》，第116—118页。

㉟《西藏佛教发展史略》，第116—120页。

受佛戒”。七月丁巳,“命西僧为皇子燕王作佛事”[36]。至顺二年(1331)夏四月,“命西僧于五台及雾灵山作佛事各一月,为皇太子古纳答剌祈福”[37]。至顺三年(1332)十月甲子,“皇弟燕帖古思受戒于西僧加儿麻哇”[38]。明宗皇后八不沙十一月“请为明宗资冥福,命帝师率诸僧作佛事七日于大天源延圣寺”[39]。

与此同时,元顺帝还曾邀请过当时最为博学的夏鲁寺主持布顿活佛(bu-ston,1290—1364)到北京传法,但布顿活佛未能成行。从以上的史实来看,元朝在倚重以帝师为首的萨迦派的同时,也注重同西藏的其他教派建立关系。此外,在元代宫廷和内地还有两位著名的萨迦派大师,除在北京外,他们的传法足迹还遍布凉州、秦州、五台山,并浙江杭州、福建和广东潮州等南方各地,在藏传佛教向南方的传播过程中起到了极其重要的作用。其中一位为胆巴国师,另外一位为浙江释教总统沙罗巴大师。(关于这两位大师的情况,详见后述。)

三、阿尼哥、刘元与西天梵相艺术的形成及其影响

尽管随着藏传佛教进入元朝宫廷,佛像、法器等与藏传佛教艺术相关的宗教用品也随之进入宫廷,但与宫廷日益频繁的佛事活动相比,这些用品已经远远满足不了宫廷的需要,因此与这些宗教用品密切相关的艺术创作活动自然就在宫廷拉开了序幕,并且最终形成了宫廷藏传佛教艺术流派西天梵相艺术。在元代的宫廷藏传佛教艺术的创作活动中,除历任帝师和著名高僧之外,八思巴的弟子、尼泊尔人阿尼哥及其弟子发挥了十分重要的作用。

阿尼哥(Anige),“祖考密迪哩,赠中奉大夫、护军汉中郡,公考拉克纳,赠资善大夫、上护军汉中郡,公祖妣琨德楞齐默氏、妣苏默哈达氏,皆赠汉中郡太夫人”[40],于1244年出生于尼泊尔[41],为尼泊尔王室后裔,自幼聪颖过人,博闻强记,过目不忘,饱学佛经和佛说造像量度经典,以擅长绘画和雕塑而著名。因此,《凉国公敏慧公神道碑》记道:“公生三岁,父母携以礼佛。公仰视塔曰:‘此心木及相轮、宝瓶谁所为与?’闻者惊异,知为夙缘。髫龄端嶷如成人。入学诵习梵书未久已通,兼善其字,尊宿自以为弗及。《尺寸经》者,艺书也。一闻读之,即默识之。少长,每有所成,巧妙臻极。”[42]《元史·方技传》对他也赞叹有加,云其“诵习佛书,期年能晓其义。同学有为绘画妆塑业者,读《尺寸经》,阿尼哥一闻,即能记。长善画塑,及铸金为像”[43]。

1260年,八思巴受元世祖忽必烈之命在萨迦寺建造金塔时,元世祖命令印度和尼泊尔选调一百名能工巧匠前来参加修建,结果尼泊尔选出了八十名工匠,但无人敢领队前往。阿尼哥尽管当时只有十七岁,但当即表示愿率队前往,八思巴于是命令他监督金塔工程的修建,结果只用了一年时间,金塔便顺利完工。[44] 对此,《元史》云:“中统元年,命帝师八合思八建黄金塔于吐蕃,尼波罗国选匠百人往成之,得八十人,求部送之人未得。阿尼哥年十七,请行,众以其幼,难之。对曰:‘年幼心不幼也。’乃遣之。帝师一见奇之,命监其役。明年,塔成。”《凉国公敏慧公神道碑》也有与此相同的记载:“绰尔济斡建黄金浮图于吐蕃,以天竺、尼波罗国良工之萃也,发诏征之。国王奉诏收罗得八十人,令自推一人为行长,众莫敢当。有少年独出当之,问之年,曰:‘十七矣。’主以其幼,对曰:‘身幼心不幼也。’遂使部众以东。帝师见而异之,因使督役。明年,浮图成。”[45]

由于阿尼哥出神入化的造诣博得了八思巴的赏识,八思巴在金塔完工后,不仅将阿尼哥留在了身边,剃度授戒,收为自己的弟子,而且还将他举荐到了宫廷。阿尼哥到宫廷后,忽必烈命他修补宋朝时期的铜人,以试其才能,阿尼哥的艺术天赋再次得

[36]《元史》卷三四《本纪第三十四·文宗三》,第752页。
[37]《元史》卷三五《本纪第三十五·文宗四》,第782页。
[38]《元史》卷三七《本纪第三十七·宁宗》,第812页。
[39]《元史》卷一一四《列传第一·后妃一》,第2877页。
[40]程钜夫《雪楼集》卷七《凉国公敏慧公神道碑》,《钦定四库全书·集部一四一·别集类》卷一二〇二,上海古籍出版社影印本,第84页。该碑文是研究阿尼哥最为重要的第一手材料,因为据碑文:“延祐三年(1316)春,以集贤大学士邦宁颢之言,有诏树碑于凉国公敏慧公墓道,翰林学士承旨,某(程钜夫)为之文,臣某谨奉诏。”1316年的立碑时间与阿尼哥大德十年(1306)的去世时间只有十年,因此堪称信史。
[41]据《元史》卷二〇三《列传第九十·方技》,第4546页,阿尼哥生于淳祐四年(1244),据《凉国公敏慧公神道碑》卒于大德十年(1306),应享年六十三。
[42]《凉国公敏慧公神道碑》,第85页。
[43]《元史》卷二〇三《列传第九十·方技》,第4546页。
[44]十分奇怪的是,在目前本节作者所掌握的藏文文献中,没有见到有关阿尼哥的任何记载,并且也没有关于萨迦修建金塔的记载。目前,只有《汉藏史集》中有一段关于阿尼哥的记载,并且作者明确指出,材料来源于汉文,并非据藏文文献而出。关于此段记载,参见《汉藏史集》(藏文本,四川民族出版社,1985年,第281页;陈庆英汉译本,西藏人民出版社,1986年,第173页);作者将阿尼哥的名字拼作“ae-ner-dgav”,显然为“阿尼哥”的汉语音译。据藏文文献记载,萨迦北寺曾建有金顶,因此该塔不知是指北寺的金顶,还是指佛殿中的镏金佛塔,待考。
[45]《元史》卷二〇三《列传第九十·方技》,第4546页。同时参见《凉国公敏慧公神道碑》,第84页。

到了充分的发挥，加之其聪明伶俐，才思敏捷，因而深得忽必烈的喜爱。《凉国公敏慧公神道碑》对此进行了饶有兴趣而又详细的记载："帝师奇其材，勉以入见天子，且为祝发，授以秘典。日诵数千百言心印大明慧解殊胜，因以荐闻。上趣令侍臣往召。既至，上目之久乃问：'汝来大邦得无怖耶?'对曰：'圣人子视万方，子至父前，何怖之有?''汝来何为?'对曰：'臣世家西土，奉诏构塔于吐蕃者二载，见彼土兵难愿至尊安辑之，特为苍生来耳。''汝何所习?'对曰：'臣以心为师，粗知绘塑铸镂。'上大悦，命取古铜人示之，曰：'此王檝奉使宋时所进，关鬲脉络咸备，岁久缺坏，命匠缮葺，皆辞不能，汝能之乎?'辄诺奉诏。至元二年(1265)乙丑，补铜人成，上阅之，悉大喜，呼辞不能者皆来使之谛观，曰：'尔辞不能，此谁所补?'皆顿首谢曰：'天功非人所及也。'"㊻

之后，忽必烈命阿尼哥留在身边从事艺术创作活动，并"诏给卫士二十人，尚方日供珍馔，赐饰金腰舆"，同时于1276年"特出中使赍黄金五百两，乘传往召"身居尼泊尔的妻子前往元朝。㊼"(至元)十年(1273)，立诸色人匠总管，银章虎符，命公长之，统四品以下司局十有八。铸黄金为太子宝、安西北安王印、金银字海青圆牌、内廷大鹏、金翅雕、尚醞巨瓮。又创为镔铁自运法轮，行幸揭以前导。"此后，阿尼哥便开始了大规模的艺术创作活动。据《凉国公敏慧公神道碑》统计，阿尼哥至1306年去世为止，除"内外朝之文物、礼殿之神位、官宇之仪器组织、熔范、抟埴、丹粉"——亦即绘画雕塑作品外，一共主持并亲自参与了十五项大型建筑的修建，"最其平生所成，凡塔三、大寺九、祠祀二、道宫一"。㊽《凉国公敏慧公神道碑》对这些大型艺术工程进行了详细的记载，兹引文于下。

十一年(1274)，建乾元寺于上都，制舆仁王寺等。上都国学始成，肖祀夫子十哲，诏公为之。赐宅京师咸宜里，金币皆有差。十三年(1276)，建寺于涿州，如乾元制……十五年(1278)，诏公返初服，授光禄大夫、大司徒，兼领将作院印，秩皆视丞相，赐冕服、玉带、锦衣、金带、燕衣二十四袭、貂裘帽、鞍辔、车马，妻以宋景献太子孙女郡主赵氏。凡景献府库、田宅，悉赐之。十六年(1279)，建圣寿万安寺，浮图初成，有奇光烛天。上临观，大喜，赐京畿良田亩万五千，耕夫指千，牛百，什器备。十七年(1280)，建城南寺。二十年(1283)，建兴教寺。二十八年(1291)，创浑天仪及司天器物。世祖上宾，公于私第为水陆大会四十九日以报。又追写世祖、顺圣二御容，织帧奉安于仁王、万安之别殿。元贞元年(1295)，建三皇庙于京师，又建万圣祐国寺于五台。裕圣临幸，赏白金万两，妻以咸里女囊和尔沁，资送中给。崇真万寿宫成，诏公位置像设。大德五年(1301)，建浮图于五台。始构，有祥云瑞光之异。又命织成裕宗、裕圣二御容，奉安于万安寺之左殿。六年(1302)，国学文庙成。复命为之肖，位遵先茵也。公奉诏感激，益尽心思焉。八年(1304)，建东花园寺，铸丈六金身。九年(1305)，建圣万寿宁寺，造千手眼菩萨，铸五方如来。㊾

遗憾的是，除北京的妙应寺白塔(即引文中之"圣寿万安寺浮图")，在北京原来修建的建筑(详见下节)大都未能有幸保存下来。从这些寺观和佛塔的修建年代来看，大多修建于阿尼哥主管诸色人匠总管府和兼领将作院事之后，因此这些建筑只是在阿尼哥主持下完成的，而并非均出自阿尼哥之手。其中将作院据《元史》，设置于至元三十年(1293)，秩正二品，掌成造金玉珠翠犀象宝贝冠佩器皿，织造刺绣段匹纱罗，异样白色造作。下设诸路金玉人匠总管府，辖画局、大小雕木局等机构，掌描造诸色样制。又工部下设诸色人匠总管府，掌管百工之技艺，同时设有总管、同知、副总管和达鲁花赤等职，辖梵像提举司、石局、木局、油漆局等十一个机构。其中，梵像提举司设提举一员，董绘画佛像及土木刻削之工。此外，还设有织佛像提举司。大都留守司和上都留守司同时都附属有修内司，大、小木局，车、装钉、铜、竹等局。㊿ 分工极细，机构应有尽有，十分健全。

实际上，阿尼哥的才能主要体现在绘画和雕塑上，其中对金铜佛像的浇铸尤为见长。除《凉国公敏慧公神道碑》在记述

㊻《凉国公敏慧公神道碑》，第84—85页。《元史·方技传》第4546—4547页也有与此大致相同的记载："帝师勉以入朝，乃祝发受具为弟子，从帝师入见。帝视之久，问曰：'汝来大国，得无惧乎?'对曰：'圣人子育万方，子至父前，何惧之有?'又问：'汝来何为?'对曰：'臣家西域，奉命造塔吐蕃，二载而成。见彼土兵难，民不堪命，愿陛下安辑之，不远万里，为生灵而来耳。'又问：'汝何所能?'对曰：'臣以心为师，颇知画塑铸金之艺。'帝命取明堂针灸铜像示之曰：'此(安)[宣]抚王檝使宋时所进，岁久阙坏，无能修完之者，汝能新之乎?'对曰：'臣虽未尝为此，请试之。'至元二年，新像成，关鬲脉络皆备，金工叹其天巧，莫不愧服。"

㊼十分有趣的是，据《凉国公敏慧公神道碑》，第84页记载，1276年阿尼哥与其尼泊尔妻子、即后来所封"凉国公太夫人"两地分居时，族人让她改嫁，而其妻以死相拒，两人最后终于得以团圆，十分感人："初，公之夫人某氏，犹留乡国。顺圣皇后尝遣黄金赐之，族党利赐金辄匿之，而以夫人适他姓，弗从，则幽之，绝食者浃旬死拒，得免。是年，特出中使赍黄金五百两，乘传往召，即凉国公太夫人也。"

㊽《凉国公敏慧公神道碑》，第85页。

㊾《凉国公敏慧公神道碑》，第85—86页。

㊿《元史》卷八八《志第三十八·百官四·将作院》，第2230页。

1305年建圣寿万宁寺时提到他铸造千手千眼观世音菩萨和五方如来佛像以外,《元代画塑记》还记录了他创作或在他主持之下创作的一些雕塑作品。大德三年(1299)北斗殿前三清殿左右廊完工之后,阿尼哥奉旨主持立塑了其中的房真像一百九十一尊,同时创作了六十四扇壁饰。[51]大德八年(1304),城隍庙东面新建的三清殿完工后,阿尼哥再次奉旨立塑其中的塑像并修补其他殿堂受毁的塑像。阿尼哥"补塑修装一百八十一尊,(其中)内正殿一十三尊,侧殿西廊九十三尊,侧殿东廊七十三尊,山门神二尊。并造三清殿圣像及侍神九尊"[52]。大德九年(1305),阿尼哥等奉皇后懿旨用铜铸造中心阁佛像,共"铸造阿弥陀佛等五佛,各带光焰莲花座;塑造千手千眼大慈悲菩萨及左右菩萨"[53]。正因为如此,《元史·方技传》才留下了"凡两京寺观之像,多出其手"的记载。

大德十年(1306)闰正月丁酉,阿尼哥去世,享年六十二岁。五月,葬于北京宛平县香山乡冈子原。《凉国公敏慧公神道碑》对此明确记载道:"先于五台北山构招提一区,四年而成,浩然有退休志。大德十年,闰正月甲午,顾左右曰:'我若瞑目,当帏堂设榻,使我安寝以逝。'翌日,沐浴而朝,朝退示疾。中使御医相属。丁酉竟薨于寝。上闻震悼,辍朝,诏近臣营护其家,赐银钞二万五千两,敕有司治葬事。是夕,星陨于庭。明日,木稼越七日。癸卯,从本国阇维之礼。夏五月癸酉,塔于宛平县香山乡冈子原,寿六十有二。"[54]阿尼哥一生致力于艺术创作,尤其对藏传佛教艺术在元朝宫廷的传播起到了极其重要的作用。朝廷对他的艺术贡献不仅作出了"盖自列圣肇基往往草创,至我世祖,始建都邑,统一函夏中外,乂宁年谷屡熟,故得以日力之余展其工事。又得不世之巧智,如凉国公者,奉而成之,可谓天地之盛时,今古之庆会也"的高度评价,而且于"至大四年(1311),加赠公开府仪同三司、太师、凉国公、上柱国,赐谥敏慧",[55]对其一生的艺术创作予以了高度的赞扬。

阿尼哥在进行艺术创作的同时,还坚持教徒授业,培养了一大批才华横溢的弟子。他们为阿尼哥所开创的"西天梵相"艺术风格的持续传播和发展作出了重大的贡献。其中,阿尼哥的儿子阿僧哥和弟子刘元发挥了极其重要的作用。

阿僧哥,生卒年不详,据《凉国公敏慧公神道碑》,为阿尼哥长子,系阿尼哥"夫人赛音德呼齐默氏,赠凉国太夫人"所生。[56]阿僧哥的艺术活动主要集中在大都,据《元代画塑记》,其艺术活动主要如下:至大三年(1310年)1月21日,奉武宗皇帝之命,与虎坚帖木儿丞相、搠思吉、月节儿与帝师商议,"依佛经之法,拟高良河寺并五台佛像从其佳者"创作新建寺后殿铜像,共浇铸"正殿三世佛三尊,东西趓殿内山子二座,大小龛六十二,菩萨六十四尊;西洞房内螺髻佛并菩萨一百四十六尊;东西趓殿九圣菩萨九尊,罗汉一十六尊;十一□殿菩萨一十一尊,药师佛殿佛一尊;东西角楼魔梨支王四尊,东北角楼尊胜佛七尊,西北角楼无

[51]《元代画塑记》,第8—9页。据该著第9—10页,为创作这些雕塑和壁饰,"梵像画局凡用赤金官箔九万三千一百一十二,平阳土粉一千四百六十五斤,明胶八百八十斤,生西碌六百三十七斤,上色心红一百七十三斤,黄子红二十二斤,拣生石青一千九百七十四斤,回回胭脂二十四斤,拣生石碌二十一斤,回回青四十六斤,朱砂五十一斤,黄丹五十八斤,藤黄三十四斤,官粉一百四十九斤,瓦粉七十八斤,汉儿青八十五斤,川色金五十斤,代赭石三十斤,黑木炭三千个,南土布三匹,生绡三匹,大小粉笔三千八百管,筋头笔二千一百管,描笔一百管,绫金笔一千八百管,莲子笔一千五百管,枣心笔六百管,连边纸二千张,绵纸二千张,熟白麂皮二十五张,熟白牛犊皮二十张,绵子十三斤,黄蜡三十斤,白矾四十五斤,皂角三十斤,槐子三十斤,夹纸一千五百张。木局造胎座等用柏木二十六条,朽木五百八十三条,椴木四十九条,明胶二百二十斤。出蜡局塑造用黄土一千二百六十石,西安祖红土三百六十三石六斗,白绵纸五千一百六十八张,好麻八千七百二十斤,净沙三百石,稻穰一千五百六十一束,方铁条八百零九斤,豌豆铁条六百一十七斤,绿豆铁条三百斤,黄米铁条三百四十一斤,针条一百六十一斤,黑木炭一千七百五十八个,睛目一百九十一对。镔铁局打造丁鉤子、铁手枝条等用东铁一万二千一百九十九斤,南铁四千五百五十九斤,水和炭五万零二百七十六斤"。

[52]《元代画塑记》,第11—12页。该著第12—13页同时对所消耗的材料也进行了详细的记载:"梵像画局用赤金官箔五千七百八十,平阳土粉二百二十二斤,明胶一百一十斤,泥金三两,生西碌五十四斤,上色心红二十三斤,拣生石青一百一十斤,熟石大青三十斤,黄子红七斤,黄丹二十一斤,回回青七斤,回回胭脂二斤,官粉三十三斤,瓦粉三十一斤,藤黄二斤,南细墨一斤,川色金十五斤。出蜡局用黄土九石三斗,西安祖红二十五石,麻七百五十二斤,穰子八十束,净沙二十七石,白线纸四百一十六斤,方铁条一百五十斤,豌豆铁条一百一十一斤,绿豆铁条二十五斤,黄米铁条一百四十三斤,针铁条五十八斤,黑头发六两,睛目九对。木局成造胎座等用赤枯木十七条,松木一百一十七条,椴木二十三条,槐木五条,明胶一百一十四斤。镔铁局造钉线等用东筒铁一千二百零八斤,水和炭三千六百二十六斤。"

[53]《元代画塑记》,第29页。雕塑材料据第29—30页记载如下:"黄蜡四百一十八斤,心红二十六斤八两,鍮石四千五百六十五斤,赤铜八百四十三斤,白铁三十三斤,定铁一百三十八斤,东筒铁一千二百五十二斤,槽钢五十三点五斤,白银三十六两,蛤粉八百斤,硼砂二斤四两,明胶五斤,小油七十五斤,沥青四百斤,麻二十六斤,豌豆铁条五十三斤,绿豆铁条五十三斤,黄米铁条五十三斤,白木炭七万八千六百斤,黑木炭二千六百斤,松木五条,柴一万八千斤,卢甘石九百五十斤,黄金五十块,红砂石五十块,水和炭四千一百六十九斤,坯锡二千七百零四,牛筋木棒五十秆,草五十三束。"

[54]《凉国公敏慧公神道碑》,第86页。寿六十有二,应系足岁。参见上文注[41]。

[55]《凉国公敏慧公神道碑》,第86页。《元史·方技传》,第4546页也有与此相同的记载:"卒。赠太师、开府仪同三司、凉国公、上柱国,谥敏慧。"

[56]据《元史·方技传》,第4546页,阿尼哥膝下有六个儿子。其中只提到了两个儿子的名字,即:"阿僧哥,大司徒;阿述腊,诸色人匠总管府达鲁花赤。"而据《凉国公敏慧公神道碑》,第86—87页,阿尼哥一共娶了十个妻子,其中一位为尼泊尔人,两位为蒙古族,其余七位疑为汉族。膝下共有六男八女,其中一个女儿出家为尼。这些材料由于对研究阿尼哥家族具有重要的文献价值,故引述于后:"夫人赛音德呼齐默氏,赠凉国太夫人。次郡主赵氏。继夫人囊和尔沁,蒙古氏。次夫人中山汤氏、焦氏、天水赵氏、陇西辛氏、蒙古默尔奇斯氏、清河张氏、太原阎氏。子男六人,曰阿僧格,荣禄大夫、大司徒,凉国出也;曰阿卓勒,嘉议大夫、诸色人匠总管府达噜噶齐,阎出也;曰阿济格,焦出也;曰额布根,张出也;曰阿齐雅,辛出也;曰阿齐拉,张出也。女八人,曰默德讷齐默,凉国出也,适拉塔纳新;曰嘉纳克实哩,郡主赵氏出也,为比丘尼;曰额森德济,汤出也,婿平章政事巴咱尔;曰展得勒,张出也,适邓州达噜噶齐和拉布哈;曰布延德济,汤出也,适中书舍人布哈;曰忽图克德济,辛出也;曰旺扎勒默尔奇,斯出也。俱在室。阿僧格娶道安氏武都王之孙,大司徒、翰林学士承旨玛努勒之女,孙男二,曰阿咱尔,曰永安;女一,曰楚通,俱幼。"

量寿佛九尊，内山门天王一十二尊。”[57]“仁宗皇帝皇庆二年(1313)八月十六日，敕院使也讷：大圣寿万安寺内，五间殿、八角楼四座，令阿僧哥提调其佛像，计并稟搠思哥、斡节儿、八哈失塑之。”总共“塑造大小佛像一百四十尊”，其中，“东北角楼尊胜佛七尊；西北趓楼内山子二座，大小龛子六十二，内菩萨六十四尊；西北角楼朵儿只南砖一十一尊，各带莲花座、光焰等；西北角楼马哈哥剌等一十五尊，九曜殿星官九尊，五方佛殿五方佛五尊，五部陀罗尼殿佛五尊，天王殿九尊；东西角楼四臂马哈哥剌等一十五尊。”[58]从以上记载可知，阿僧哥主要负责主持佛像的塑造事务，其作品在文献中无载。据《凉国公敏慧公神道碑》，阿僧哥曾官至“荣禄大夫、大司徒”。[59]

刘元，生卒年不详，[60]是元朝宫廷继阿尼哥之后兴起的一颗璀璨的艺术明星。其艺术活动主要集中在至元年间，一度曾非皇帝之旨而不许为人造像，并两度受赐宫女，行幸必从，其技艺之精、地位之高于此也可见一斑。据《元史・方技传》：“有刘元者，尝从阿尼哥学西天梵相，亦称绝艺。元字秉元，蓟之宝坻人。始为黄冠，师事青州把道录，传其艺非一。至元中，凡两都名刹，塑土、范金、抟换佛像，出元手者，神思妙合，天下称之。其上都三皇尤古粹，识者以为造意得三圣人之微者。由是两赐宫女为妻，命以官长其属，行幸必从。仁宗尝敕元，非有旨不许为人造他神像。后大都南城作东岳庙，元为造仁圣帝像，巍巍然有帝王之度，其侍臣像，乃若忧深思远者。始元欲作侍臣像，久之未措手，适阅秘书图画，见唐魏徵像……即日成，士大夫观者，咸叹异焉。其所为西番佛像多秘，人罕得见者。元官为昭文馆大学士、正奉大夫、秘书卿，以寿终。”[61]

其中，所造仁圣帝像为其代表之作，有口皆碑，观者莫不深为其技艺所折服，并传为佳话。[62] 元人虞集即是其中一位，他在其著作《道园学古录》中对刘元创作此作的经过以及他个人的亲身感受都进行了记载，并对刘元的作品进行了高度的评价：

将作院经历洛阳田君，博物君子也。尝谓予言，大都南城长春宫都提点冯道颐始作东岳庙于宫之东，谋其徒曰，不得刘正奉名手，无以称吾祠，且正奉尝从吾徒游，将无靳乎，即诣正奉言之，正奉以前敕未之许也。是时，庙未成，民间以灵异祸福相恐动，事未甚显。灼冯去后，正奉果恍惚若有所感者，病不知人者三日，或为之祷，乃起。谓其门人子孙曰：“速为我御，我且之东岳庙。”至庙疾良已。会立庙事奏御，正奉祝曰：“愿亲造仁圣帝像。”既而疾大安。又进秩二品，益喜，曰：‘是神之赐也。’因又造炳灵公司命君像，而佐侍诸神有弗当其意，悉更之，盖几有神助者。延祐四年(1317)春，予游长春，因即而观焉。凡廊庑时共称好者，皆市井物怪，情状盖易以悦人。及仰瞻仁圣帝，巍巍乎帝王之度矣。余皆称其神之所以名者。予尤爱其盛服，立侍侃侃，若不胜忧深思远之至者。乃叹曰：‘运思一至此乎。’田君曰：‘初，正奉欲造侍臣像，心计久之，犹未措手也。适阅秘书图画，见唐魏徵像，乃瞿然曰：‘得之矣，非若此莫称为相臣者。’遽走庙中为之，即日成，异哉，非直艺矣。’正殿仁圣帝、两侍女、两中侍、四丞相、两介士。其西炳灵公、两侍女、两侍臣。其东司命君、两道士、两仙官、两武士、两将军，皆正奉之手。善观者知非他工所可杂其间也。长春之白云观，金人、汾王先生十一曜，奇妙为世所称道。今遂配之，略不可优劣也。予所见又有上都三皇庙，尤古粹。造意得三圣人之微者，亦正奉之所造也。而梵佛多秘，不得观。予尝读张彦远《名画记》，录两京寺观祠宇画者数十人，塑者一二耳。计其运神之妙，致思之精，心手相应，二者略无彼此，而传世者多少悬绝如此，良由画可传玩模拓久远，塑者滞一处，好事识者或不得而览观，使精艺不表白于后世，诚可慨也。故田君请著为刘正奉塑记。[63]

虞集虽因“其所为西番佛像多秘，人罕得见”而未能亲自见

[57]《元代画塑记》，第 13—14 页。

[58]《元代画塑记》，第 14—15 页。

[59]《凉国公敏慧公神道碑》，第 86 页，同时参见《元史・方技传》，第 4546 页，但只提到“大司徒”，而无“荣禄大夫”之载，此从《凉国公敏慧公神道碑》之载。

[60]据虞集著《道园学古录》卷七《刘正奉塑记》第 123 页载：“至元七年(1270)，世祖皇帝始建大护国仁王寺，严梵天佛家以开教于天下，求奇工为之，得刘正奉于黄冠师，正奉先事青州把道录，传其艺非一。及被召，又从阿尼格国公学西天梵相，神思妙合，遂为绝艺。凡两都名刹，有塑土、范金、抟换为佛者，一出正奉之手，天下无与比者。由是，上两赐官女为之妻，又命以官长其属，迨今四十余年。”和第 124 页之载“正奉，名元，字秉元，蓟之宝坻人，年七十矣”这两句来看，似乎应生活在 13 世纪 40 年代末至 14 世纪 20 年代左右。

[61]《元史・方技传》，第 4546—4547 页。

[62]如陶宗仪著作《辍耕录》卷二四《精塑佛像》，第 676 页就对刘元的艺术创作进行了专门的记载：“刘元，字秉元，蓟之宝坻人，官至昭文馆大学士、中奉大夫、秘书监卿。元尝为黄冠，师事青州杞道录，传其艺非一，而独长于塑。至元七年，世祖建大护国仁王寺，严设梵天佛像，特求奇工而为之。有以元荐者，及被召。又从阿纳噶木(即阿尼哥)国公学西天梵相，神思妙合，遂为绝艺。凡两都名刹，有塑土、范金、抟换为佛，一出元之手，天下无与比。所谓抟换者，漫帛土偶上，而髹之。已而去其土，髹帛俨然像也。昔人尝为之，至元尤妙。抟丸又曰脱活，京师语如此。”

[63]《道园学古录》卷七《刘正奉塑记》，第 123—124 页。

到刘元创作的佛像作品,但甚为有幸的是,《元代画塑记》为我们留下了刘元这部分相关艺术杰作的珍贵史料。“延祐四年(1317)八月十一日,中政院使阔阔解奏,青塔寺山门内四天王,今已秋凉,正可兴工,未审命谁塑。奉旨,刘学士塑之,合用塑画匠令阿哥拔。”[64]同年“十月二十五日,香山四天王,命刘总管塑之。阁下毗卢佛,两旁添塑立菩萨二,文殊菩萨一,用物于省部需之。文殊菩萨一尊,高九尺,普贤菩萨一尊,高九尺。火焰二扇,各高一丈五尺,阔七尺五寸”[65]。

与此同时,《元代画塑记》对刘元弟子创作的佛像也进行了记载。据该文献:“(延祐)七年(1320)四月十六日,诸色府总管朵儿只等奏,八思吉、明里董阿二人传旨:‘于兴和路寺西南角楼内,塑马哈哥剌佛及伴绕神圣,画十护神,全期至秋成。塑工命刘学士之徒张提举,画工命尚提举,二人率诸工以往。所需及饭膳,皆令即烈提举应付。秋间朕至时作庆赞,毋误也。’马哈哥剌一,左右佛母二,伴绕神一十二圣。画三扇,高一丈五尺,阔一丈六尺。”[66]

《元代画塑记》除载及阿尼哥及其弟子阿僧哥、刘元以及刘元弟子在大都进行的上述艺术创作活动外,还提到了另外一些人的艺术活动。尽管该书没有明确提到这些艺术作品直接出自阿尼哥弟子或再传弟子之手,但这些作品应与当时流行的西天梵相有关,也就是说,应与阿尼哥这一艺术传承有关。由于这些艺术活动和作品鲜为人知,对于了解西天梵相的形式和内容具有重大的价值,故有必要引述于下。

据《元代画塑记》,这些艺术活动分别是:延祐四年(1317)九月四日,按仁宗皇帝旨谕,在新寺西旧小傍殿添塑“文殊菩萨、观音骑狮子、普贤骑象,复于两壁塑五十三参佛像,五护陀罗尼佛母五尊,各带莲花座等;画壁五扇,各高七尺五寸”。[67]

延祐七年(1320)十二月六日,“进呈玉德殿佛样。丞相拜住、诸色府总管朵儿只奉旨:正殿铸三世佛,西夹铸五方佛,东夹铸五护佛、陀罗尼佛,皆用鍮石莲花座及台钑光焰里钉座。合用工物,省部取之,部下大都路应付,枢密院拨军二百供役。成造出腊鍮石铸造三世佛三身,出腊鍮石铸五方佛五身,出腊鍮石铸五护陀罗尼佛五身”。[68]

至治元年(1321)十二月十八日,英宗“敕诸色府朵儿只等:大殿后御塔殿内玉塔,可傍像置之,塔上添置铜台钑水镀金光焰,用假七宝窟嵌,其西安置文殊菩萨像,其东弥勒佛像,咸以布裹漆为之。光焰座具皆铜台钑、里钉镀金,下以漆制净台。所有之物,中书取给”。[69]

至治三年(1323)十二月三十日,英宗“敕功(德)使阔儿鲁、同知安童、诸色府杨总管、杜同知等:延华阁下青徽亭门内,可塑带伴绕马哈哥剌佛像,以石砌净台,而复制木净台于两旁,其装塑之物需之省部,此朕往上都令塑之。正尊马哈哥剌一,左右佛母二尊,伴像神一十二尊”。[70]

天历二年(1329)四月十日,“平章明里董阿等进僧宝今画样,上明诸色府李同知等,用鍮石用腊铸造一身,以妆妆之,省部给物。铸造宝公菩萨一身”。[71] 十一月十三日,“院使拜住奏:皇后懿旨命八儿卜匠铸救度佛母银佛,其银奉宸库给之。十五日,拜住传懿旨:依所画样,银铸八臂救度佛母,光焰及座亦以银为之,余左右佛用鍮石铸而镀以金,咸造出腊。白银铸八臂救度佛母一身,带莲花须弥座并光焰,水镀金出腊;鍮石铸左右伴绕佛母、善菩萨等二十三身,各带莲花须弥座。内二身有光焰,其十臂者二身,八臂者二身,六臂者二身,四臂者六身,二臂者九身。”同年十二月九日,“院使拜住传皇后懿旨,令诸色府李同知以白

[64]《元代画塑记》,第17页。

[65]《元代画塑记》,第20页。

[66]《元代画塑记》,第21—22页。

[67]《元代画塑记》,第19—20页。“用物:胶二百五斤,腹里纸三千三百三十九张,东筒铁九百八十斤一十二两,豌豆铁条五十五斤,水和炭二千九百四十二斤,松檀一十一条,松方六十二条,西碌四十五斤五两,黄丹二十斤,芦子黄九斤一十两,叶子雌黄九斤一十两,白线纸二千二百三十张,成斤四十斤,糯米四石,黄蜡二十斤,安息香二十斤,北土布三匹,江淮线纸一千张,南细墨五斤,生绢一匹,赤金二十四两五钱,江淮夹纸一千二百张,睛目二十五对,榆木六条。”

[68]《元代画塑记》,第32—33页。“用物:白银六十两,赤金四百六两八分,水银一百七十四斤十两,鍮石一万六千四百二十八斤,黄蜡三千三百二十斤,心红一百九十八斤十两,沥青五百六十斤,蛤粉一千一百二十斤,小油二百九十斤,定铁五百三斤,白木炭四万斤,黑木炭四万一千六百斤,西安祖红土一百三十五石,坯锡七千七百三十二,红砂石一百六块。”

[69]《元代画塑记》,第33页。

[70]《元代画塑记》,第22—23页。为此,“梵像提举司用赤金官箔七千六百五十,平阳土粉一百八十八斤,明胶八十五斤,拣生石青六十斤,上等西碌一十九斤,上等心红一十四斤,黄子红五十斤,官粉四十五斤,回回青五斤二两,回回胭脂二斤一十四两,西番粉一十一斤,西番碌一十六斤,叶子雌黄三斤,汉儿青二十斤,川包金一十五斤,赭石十一斤,黄丹一十斤,白矾一十斤,出腊。提举司用黄土五十一石,净沙一十四石,白线纸三百一十张,糯米四石三斗,穰子五十八束,麻四百八十五斤,黄米铁条五十斤,绿豆铁条六十六斤,铁针条二十四斤,乳香六十四斤,安息香六十四斤,睛目一十七对,铃一个”。

[71]《元代画塑记》,第35—36页。“用物:潞州鍮石定一百六十,赤金三十一两二钱七分三厘,水银八斤十一两三钱九分,黄蜡二十五斤,心红一斤四两,定铁十斤,黄米铁条五斤,丝线铁条三斤,沥青二十斤,蛤粉四十斤,白矾十斤,盐二十斤,焰硝五斤,明胶七十斤半,柴一百六十斤,白木炭一千一百八十斤,黑木炭一百五十斤,黄金红砂石各十五块,坯锡八十,石板一,楠木三条,各长一丈、方一尺,铁钉一千五百。”

金铸佛九尊，皆具光焰，其银奉宸库速与之。同日又传懿旨，中政院日给三十人饮膳。成造银铸佛九尊，各带莲花座，高一尺；鍮石须弥座九，各高六寸，长一尺四寸，阔八寸；铜光焰九扇”。[72]

从上述文献所载西天梵相艺术作品来看，有如下一些特点：从题材上看，多为藏传佛教密宗造像，其中尤以三世佛、五方佛、马哈哥剌及其胁侍、五护陀罗尼佛母、救度佛母、文殊菩萨、观音菩萨、释迦牟尼、尊胜佛母、无量寿佛、摩利支天和普贤菩萨以及四大天王的造像最多；并且出现了多臂密宗造像，如天历二年(1329)十一月十三日所造佛像就有十臂、八臂、六臂和四臂造像，此外还有千手千眼观世音菩萨和千手千钵文殊菩萨等不同造型的佛像。从规模和形制来看，一次造像的规模十分巨大，通常一次浇铸佛像数量最少均在十尊左右，通常都是数十尊，有的甚至达百余尊，如皇庆二年(1313)八月十六日按仁宗皇帝之旨就铸造有一百四十尊大小佛像，而最多一次为至大三年(1310)，阿僧哥按照武宗和帝师的旨意铸造了二百七十八尊佛像。其数量之多、规模之大，都充分显示出皇家雄厚的物质经济实力。与此同时，所造佛像的形制都比较巨大，有的甚至超过了真人高度，如刘元于泰定三年(1326)受命塑造的文殊菩萨和观音菩萨像就有九尺之高。从材料上看，以金属造像为主，泥塑和木雕为辅(妙应寺白塔造像除外)。在金属造像中，尤以鍮石即黄铜胎质的造像最为普遍，其次为黄金、银和白金胎质的造像。与此同时，在辅助材料中，西藏本土制作藏传佛教造像的部分材料，如“西番粉”、“西番碌”、“西番颜色”和“酥油”等，已经传入内地并且得到了广泛的运用。从浇铸技术来看，大多采用失蜡法，并且西藏本土藏传佛教造像的镀金技术“西番水镀砑金”或“西番水镀金”也传入宫廷，并且也在宫廷的佛像创作中得到了普遍运用。从艺术家的队伍来看，基本上为阿尼哥弟子和再传弟子。而且从阿尼哥及其著名弟子刘元的艺术背景和才能来看，儒、释、道造像都无所不能。因此，综合上述特点，对元代宫廷的藏传佛教艺术可以得出这样一个大致的结论，它是在结合西藏和内地题材、材料、技法和艺术风格等各种因素的基础上形成的一种宫廷藏传佛教艺术流派或艺术风格，史称“西天梵相”。

对于“西天梵相”，西方不少西藏艺术研究者都将其称之为“尼泊尔—西藏艺术”或“尼泊尔—西藏风格”。与此同时，国内外有部分研究者对“西天梵相”一词望文生义，甚至认为它是印度或尼泊尔佛教艺术(或喜马拉雅山佛教密宗艺术)。由于“西天梵相”对明清两朝的宫廷藏传佛教艺术和西藏本土的藏传佛教艺术都产生了极其广泛而又深远的影响，在藏传佛教艺术发展史、汉藏艺术交流史乃至于中国佛教艺术史上都具有十分重要的地位，因此有必要对它的形成和发展及其内涵和外延进行一次梳理，以尽可能还原这一艺术在历史上的真实原貌。

“西天梵相”一词在正史中见载于《元史》，在元人文集中见载于陶宗仪的《辍耕录》和虞集的《道园学古录》等著作中。三者都是在记述阿尼哥的汉族弟子刘元内容时出现的，其中，《元史》云：“有刘元者，尝从阿尼哥学西天梵相，亦称绝艺。”[73]《辍耕录》云：“刘元，字秉元，蓟之宝坻人……又从阿纳噶木国公学西天梵相，神思妙合，遂为绝艺。”[74]《道园学古录》云：“(刘元)及被召，又从阿尼格国公学西天梵相，神思妙合，遂为绝艺。”[75]显然，这一名称的出现与尼泊尔艺术家阿尼哥直接相关。那么，阿尼哥的艺术到底是一种什么样的风格呢？尽管阿尼哥的作品除北京现存的妙应寺白塔之外，其他作品已经无缘以见，但文献对此仍为我们提供了大量有益的线索：

一、阿尼哥“长善画塑，及铸金为像”，1260年，他十七岁时应邀前往西藏萨迦寺建造金塔，随后成为元朝第一任帝师八思巴的弟子，并随八思巴学习藏传佛教典籍。对此，《凉国公敏慧公神道碑》有明确的记载：“帝师见而异之，因使督役。明年，浮图成，自请归养。帝师奇其材，勉以入见天子，且为祝发，授以秘典。日诵数千百言心印大明慧解殊胜，因以荐闻。”[76]由此可知，阿尼哥尽管具有超凡脱俗的艺术天赋和才能，但抵达萨迦寺后才真正开始了他随后艺术创作的黄金生涯，而这一黄金生涯的重要基石即是对藏传佛教教义和典籍的学习。换言之，他随后所进行的“西天梵相”的艺术创作即得益于藏传佛教肥沃的文化

[72]《元代画塑记》，第34—35页。前者为此“用物：白银九百八十三两五钱，赤金三十两，水银十二斤，赤铜十斤，心红十四斤，黄蜡一百四十六斤，鍮石七百六十八斤，小油七十斤，柴一千二百斤，白木炭五千四百五十斤，黑木炭一千五百五十斤，定锡三十，坯锡三百八十四，西安祖红土六石。”后者为此“用物：赤金九十二两六钱九分，白银四千五百八两，水银三十二斤，黄蜡一百九十八斤，心红十七斤，鍮石五百四斤，熟赤铜一百三十三斤，白木炭五千九百三十斤，小油七十三斤，定锡一百九十，柴一千八百斤，坯锡一百三十五”。

[73]《元史》卷二〇三《列传第九十·方技》，第4547页。

[74]《辍耕录》卷二四《精塑佛像》，第676页。

[75]《道园学古录》卷七《刘正奉塑记》，第123页。引文中之“阿纳噶木国公”和“阿尼格国公”均为阿尼哥的不同音译。

[76]《凉国公敏慧公神道碑》，第84页。

土壤,也就是说,藏传佛教是“西天梵相”得以形成并发展的重要理论基石之一。

二、按《凉国公敏慧公神道碑》和《元代画塑记》,阿尼哥在八思巴的举荐之下抵达宫廷之后所进行的艺术创作,题材十分广泛。不仅包括佛教,而且包括儒家和道教题材的作品,甚至还包括一些世俗题材。据研究,台北故宫博物院珍藏的忽必烈及其皇后察比的肖像即出自阿尼哥之手。[77] 儒教和道教是中国汉族传统文化的重要组成部分之一,如果阿尼哥对此没有真正全面的学习和了解,即便能够进行相关题材的创作,也不可能达到神形兼备、令人交口称赞的程度。由此可见,对汉族传统文化的学习和了解是阿尼哥的艺术能够达到炉火纯青的又一理论基石。换言之,汉族传统文化及其艺术是“西天梵相”得以形成和发展的又一重要理论基石之一。

三、当然,阿尼哥十七岁以前在故乡尼泊尔所接受的文化和艺术教育,对他后来艺术创作所产生的重要影响也同样不可否认。众所周知,古代的尼泊尔具有深厚的佛教文化传统,在佛教艺术上从印度波罗艺术中获益匪浅。尤其是佛像的浇铸技术十分精湛,对西藏的金铜佛像的创作产生了重要的影响,此亦即八思巴邀请以阿尼哥为首的尼泊尔工匠前往萨迦寺建造金塔的直接原因。显然,阿尼哥年轻时代所接受的上述教育和技巧训练为后来的艺术创作奠定了重要的基础。也就是说,古代尼泊尔的佛教文化土壤和艺术传统是“西天梵相”不可或缺的重要基石。

总之,从文献中有关阿尼哥生平及其艺术创作活动来看,与阿尼哥直接相关的“西天梵相”的文化和艺术背景十分复杂,至少包括藏传佛教、汉族传统文化和尼泊尔佛教文化等三方面的内容。阿尼哥唯一传世之作妙应寺白塔的建造就是对这一风格的最好阐释,即:整个白塔的样式是阿尼哥设计的,其中的佛像和塔藏等身语意三身是由帝师构图的,与此同时在塔身建筑上融合了部分汉族艺术母题。实际上,阿尼哥的弟子刘元和阿僧哥等也继承了这一传统。如刘元,据《元史》、《刘正奉塑记》、《精塑佛像》和《元代画塑记》,他不仅进行藏传佛教佛像的创作,同时也进行儒、道题材的创作。显而易见,正是藏、汉、尼泊尔文化与艺术风格之间的这种相互吸收和有机融合才形成了“西天梵相”的真正内容,从而也才使这一艺术在元代上层获得了广泛的接受和传播。

实际上,阿尼哥及其弟子们创作的作品是对“西天梵相”艺术的最好注释。尽管《元代画塑记》中所载作品至今均已荡然无存,但《元代画塑记》中所载相关材料和本书随后相关章节即将讨论的、有确切纪年、由宫廷制作或与宫廷创作密切相关的大威德金刚缂丝唐卡、1292年的大黑天石雕、1305年的文殊菩萨、1336年的释迦牟尼佛和北京的居庸关过街塔,以及杭州飞来峰造像的风格中可以看出它的大致面貌。综合这些文献和艺术实例,至少可以大致弄清如下几点基本内容:

一、“西天梵相”的材料和技法为内地和西藏材料及技法的有机融合。据《元代画塑记》对1295—1330年共三十五年间宫廷“西天梵相”创作中材料和技法的记载,其中内地的材料主要有:黄香、安西香、乳香、白线纸、糯米、赤金官箔、川包金、平阳土粉、槐木、松木、椴木、南木、榆木、江淮夹纸、江淮白纸、腹里纸、豌豆铁条、定铁、东简铁、碌豆铁条、黄米铁条、铁针条、鍮石、熟赤铜、小油、麻、哈粉、官粉、北土布、熟白丝线、石青、生石青、熟石青、黄子红、回回青、回回胭脂、心红、明胶、赭石、大赭石、代赭石、南细墨、黄蜡、西碌、黄丹、叶子雌黄、芦子黄、藤黄、朱砂、汉儿青、水银、沥青等等。其中所用西藏材料和技术有西番碌、西番粉、西番颜色、酥油、西番水镀金和西番水镀砑金。

二、从现存元代“西天梵相”作品来看,从题材到风格已经出现了比较明显的汉藏艺术互相融合的趋势。从大威德金刚缂丝唐卡来看,不仅整个材料和缂丝工艺是内地的,皇帝和皇后龙袍上的龙纹也是典型的汉族艺术母题。与此同时,皇冠和珠宝上使用的金箔、设色、线条和具有立体感的晕染,都是典型的国画技法和风格。须弥山缂丝唐卡中的十二座代表四大洲、八小洲山峰的造型、设色、构图和线条的勾勒,也是典型的国画青绿山水风格。居庸关过街塔中的云纹、四大天王及其胁侍的造型、券顶汉族传统日月的母题及其线条,也是典型的汉族艺术风格。杭州飞来峰造像则是这一融合的代表,其中不仅能见到纯粹的汉传佛教和藏传佛教雕塑作品,同时也能见到两者融合的雕塑作品。

至此,元代“西天梵相”艺术的基本轮廓已经明了,它主要是一种在藏传佛教艺术的基础上吸收汉族艺术、尼泊尔和印度艺

[77] See Jing Anning, “The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1245 - 1306), A Nepali Artist at the Yuan Court,” *Artibus Asiae* 54/1 - 2, figs. 1 - 2, pp. 71 - 78.

术之后形成的宫廷藏传佛教艺术。在此值得一提的是,“西天梵相”中的尼泊尔艺术因素来自两个方面:受到同时期阿尼哥所代表的尼泊尔艺术的影响之外,更重要的来自于此前藏传佛教艺术中所吸收的尼泊尔艺术的养料。换言之,来自于吐蕃时期以来藏传佛教艺术对尼泊尔艺术的吸收。众所周知,佛教是吐蕃时期由印度、尼泊尔和唐朝同时大规模传入吐蕃的。佛教传入吐蕃之后,印度、尼泊尔和唐朝的佛教艺术随之也对吐蕃时期的佛教艺术产生了重要的影响。藏传佛教的前弘期(吐蕃时期)和后弘期初期(10—11 世纪)是藏传佛教艺术吸收域外佛教艺术的主要时期。与此同时,从后弘期开始,藏传佛教艺术在吸收域外佛教艺术的同时,也逐步在传统本土艺术的基础上开始形成了自己的佛教艺术。此亦即《元史》在命名元代宫廷艺术为“西天梵相”的同时,又称其为“西番佛像”艺术的真正原因之所在。[78] 于此不难看出,尽管藏传佛教艺术从尼泊尔和印度佛教艺术中吸收了丰富的养料,但到此时已经逐步消化并溶入到自己的血液之中,与原有的印度或尼泊尔艺术已经截然有别。否则,《元史》对“西天梵相”的注解就应该是印度佛像或尼泊尔佛像了,而非“西番佛像”。

综合上述,元代宫廷的“西天梵相”艺术是指在“西番佛像”即藏传佛教艺术的基础上,融合内地和尼泊尔艺术因素而形成的一种宫廷藏传佛教艺术流派。显而易见,既非“尼泊尔—西藏艺术”,也非“喜马拉雅山佛教密宗艺术”。这两种提法不仅缺乏科学上的严谨,而且有悖于史实。“尼泊尔—西藏艺术”的提法不仅主次颠倒,过分夸大了尼泊尔艺术在藏传佛教艺术中的重要性,同时也抹杀了“西天梵相”艺术的重要组成部分——中原内地艺术因素的存在;“喜马拉雅山佛教密宗艺术”则几乎全盘否定了“西天梵相”艺术的主体即藏传佛教艺术及其重要组成部分的中原内地艺术的存在,从而变成了印度和尼泊尔佛教艺术。

[78]《元史》卷二〇三《列传第九十 · 方技》,第 4547 页的这段文字的原文为:

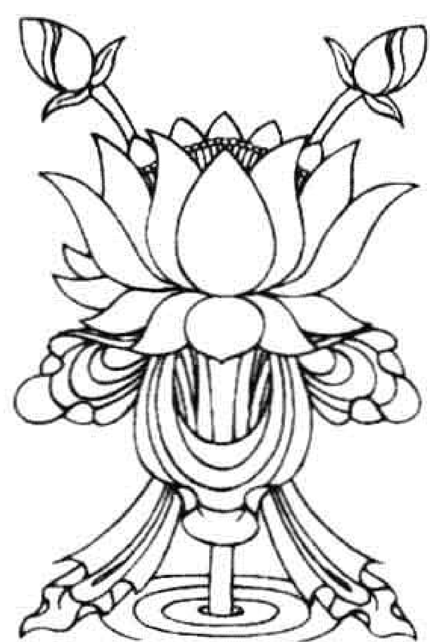
“有刘元者,尝从阿尼哥学西天梵相,亦称绝艺。元字秉元,蓟之宝坻人。始为黄冠,师事青州把道录,传其艺非一。至元中,凡两都名刹,塑土、范金、抟换佛像,出元手者,神思妙合,天下称之。其上都三皇尤古粹,识者以为造意得三圣人之微者。由是两赐宫女为妻,命以官长其属,行幸必从。

仁宗尝敕元非有旨不许为人造他神像。后大都南城作东岳庙,元为造仁圣帝像,巍巍然有帝王之度,其侍臣像,乃若忧深思远者。始元欲作侍臣像,久之未措手,适阅秘书图画,见唐魏徵像……即日成,士大夫观者,咸叹异焉,人罕得见者。”

由此可知,《元史》先是称刘元随阿尼哥学习“西天梵相”,随后又称“其所为西番佛像多秘”,显然后者是对前者的注解。所谓的“西番佛像”在此指藏传佛教佛像;换言之,所谓的“西天梵相”就是指“西番佛像”,即藏传佛教佛像艺术。

第二节

藏传佛教在大都的传播



元朝的首都大都无疑是元代中原内地藏传佛教艺术最为重要的创作中心之一。为了礼遇藏传佛教,便于开展佛事活动,元朝在工部和将作院中专门设置了与藏传佛教艺术创作密切相关的官方常设机构,以进行藏传佛教艺术的创作活动。这两个机构下设的部门大多与此有关,其中关系最为密切者首推工部属下机构诸色人匠总管府中的梵像提举司、出蜡局提举司,将作院下属机构织佛像提举司等。① 阿尼哥不仅先后负责过工部属下的诸色人匠总管府和将作院,而且他的弟子们也先后在这些机构中供职、任职。《元史》对此有明确记载:至元十年(1273),授阿尼哥为诸色人匠总管,佩银章虎符;十五年(1278),授光禄大夫、大司徒,领将作院事。② 由于元代尊崇藏传佛教为"国教",元代皇帝和皇室成员信奉藏传佛教,因此为将作院和工部等机构提出了直接的需要,藏传佛教艺术的创作因而也成为这些机构的主要创作任务之一。为此,其下属一些机构的名称也直接据此命名,梵像提举司和织佛像提举司即属此例。"西天梵相"名称的出现应与诸色人匠总管府中的"梵像提举司"密切相关。按《元史》,梵像提举司为至元十二年(1275)所设,原名梵像局,延祐三年(1316)提升为梵像提举司,其主要职能是"董绘画佛像及土木刻削之工"。③ 从《元代画塑记》中按元代皇帝和皇室成员下令创作的藏传佛教绘画和雕塑都与此机构相关的记载来看,显而易见,此机构系受命为皇室进行藏传佛教艺术创作的重要机构。正是在元朝皇室和宫廷的大力支持下,一批又一批的藏传佛教寺院、佛塔矗立在大都各地。

一、文献中有关大都藏传佛教艺术的重要遗迹

关于元代在大都所建藏传佛教寺院的数量尚无准确统计,从元文宗至顺元年(1330)中书省臣所奏数字来看,为皇室作佛事的内外寺院已经多达三百六十七所,由于当时元朝国库已近空虚,因此中书省臣奏请汰减,以减少国库开支。④ 与此同时,从至顺二年(1331)五月丙午太禧宗禋院臣所奏奏折来看,到元文宗时期历代皇帝总共建有十二座寺院,额定僧人为三千一百五十人。⑤ 由于这些寺院多为皇室出资兴建,主要功能之一是为皇室作佛事,因此多为元代政府中掌管神御殿祭享诸事的太禧宗禋院管辖,地位与普通寺院不同,极其特殊,因为大多在其中设有神御殿(影堂)。并且在这些寺院中设有规运提点所(正四或正五品)、规运总管府(正三品)等机构,负责该寺院的日常经费收支和营缮诸事。⑥ 作为皇家寺院,这些寺院主要修建在大都和上都两地。现根据《元史》等相关文献的记载,将其中主要的寺院梳理简述于下。

①从《元代画塑记》来看,与此关系较为密切者尚有随路诸色民匠总管府、镔铁局、铸泻等铜局、油漆局等。据《元史》卷八五《志第三十五·百官一》,第2144—2145页,后三者都属于诸色人匠总管府下属机构。其中,"出蜡局提举司,秩从五品。提举一员,同提举一员,副提举一员,吏目一员。掌出蜡铸造之工。至元十二年(1275),始置局。延祐三年(1316),升提举司,设今官。铸泻等铜局,秩从七品。大使一员,副使一员。掌铸泻之工。至元十年(1273),始置官三员。二十八年(1291),省管勾一员,后定制二员……镔铁局,秩从八品。大使一员。掌镂铁之工。至元十二年始置……油漆局,副使一员,用从七品印。董髹漆之工。至元十二年始置"。而随路诸色民匠总管府据同书第2147—2148页之载,府原为崇祥院下属机构,后先后隶属将作院和工部:"随路诸色民匠都总管府,秩正三品。掌仁宗潜邸诸色人匠。延祐六年(1319),拨隶崇祥院,后又属将作院。至治三年(1323),归隶工部。"

②《元史》卷二〇三《列传第九十·方技》,第4546页。

③《元史》卷八五《志第三十五·百官一》,第2144页。据此,"梵像提举司,秩从五品。提举一员,同提举一员,副提举一员,吏目一员"。

④《元史》卷三四《本纪第三十四·文宗三》,第760页,原文为闰七月"中书省臣言:'内外佛寺三百六十七所,用金、银、钞、币不赀,今国用不充,宜从裁省。'命省人及宣政院臣裁减"。

⑤《元史》卷三五《本纪第三十五·文宗四》,第784页:五月"丙戌,太禧宗禋院臣言:'累朝所建大万安等十二寺,旧额僧三千一百五十人,岁例给粮,今其徒猥多,请汰去九百四十三人。'制可"。

⑥陈高华、史为民《元上都》,吉林教育出版社,1988年,第199页。

位于京师高良河，动工于至元七年(1270)十二月，历经近四年时间于至元十一年(1274)三月修建而成的大护国仁王寺是其中修建较早、地位较为重要的寺院。《元史》对此有明确的记载：至元七年(1270)十二月“建大护国仁王寺于高良河，敕更定僧服色”。[⑦] 至元十一年(1274)三月，“帝师八合思八(八思巴的不同音译)归土番国，以其弟亦邻真袭位。建大护国仁王寺成”。[⑧] 据《佛祖历代通载》，大护国仁王寺的修建与八思巴有关：“帝(忽必烈)尝问帝师(八思巴)云：‘修寺建塔，有何公德?’帝师云：‘福荫大千。’由是建仁王护国寺以镇国焉。”[⑨]由此可知，八思巴在返回西藏前也许参与或主持了该寺的筹建。寺院建成后，忽必烈“召请胆巴金刚上师住持仁王寺，普度僧员”，[⑩]同时于至元十六年(1279)八月“置大护国仁王寺总管府，以散扎尔为达鲁花赤，李光祖为总管”。[⑪]

由于该寺现已不存，其布局和殿中所供奉佛像缺乏记载，无从查考。但元武宗时期所建佛殿与该寺有关，于此或许能窥探出该寺的一些蛛丝马迹。“武宗至大三年(1310)正月二十一日，敕虎坚帖木儿丞相，奉旨新建寺后殿五尊佛，咸用铜铸，前殿三世佛、四角楼同房诸处佛像以泥塑，仿高良河寺铸铜番竿一对。虎坚帖木儿、搠思吉、月节儿、阿僧哥洎帝师议，依佛经之法，拟高良河寺并五台佛像从其佳者为之，用物省部应付。正殿三世佛三尊，东西趓殿内山子二座，大小龛六十二，菩萨六十四尊；西洞房内螺髻佛并菩萨一百四十六尊；东西趓殿九圣菩萨九尊，罗汉一十六尊；十一□殿菩萨一十一尊，药师佛殿佛一尊；东西角楼魔梨支王四尊，东北角楼尊胜佛七尊，西北角楼无量寿佛九尊，内山门天王一十二尊。”[⑫]此处的高良河寺应为大护国仁王寺。

大圣寿万安寺也是其中十分重要的一座藏传佛教寺院，寺中的白塔矗立至今，是元代保存至今的唯一一座藏传佛教寺院建筑遗迹。据塔铭[⑬]，白塔为释迦舍利灵通之塔，大圣寿万安寺因该塔通体白色而又有白塔寺之称，明景泰八年(1457)该寺被改名为妙应寺，后又被称为妙应寺白塔。[⑭] 关于该寺的详细情况，请参见下节相关内容。

元武宗于至大元年(1308)为皇祖妣徽仁裕圣太后修建的大承华普庆寺也是其中重要的寺院之一。其建筑布局据《普庆寺碑》，系仿照大圣寿万安寺而成，只是规模比大圣寿万安寺小，由此也可以推断出大圣寿万安寺原有建筑的布局和面貌。“直其门为殿七楹，后为二堂，行宁(厅)属之，中是殿堂，东偏仍故殿，少西叠甓为塔，又西再为塔，殿与之角峙。自门徂堂，庑以周之。为僧徒居中建二楼。东庑通庖井。西庑通海会市，为列肆，月收僦赢，寺须是资。大抵模拟大帝(元世祖)所为圣寿万安寺而加小，其磐础之安，陛戺之崇，题窠之骞，藻绘之辉巧不劣焉，亦大役也。”[⑮]可见，其规模之大，建筑艺术之精和华丽程度也非同寻常寺院可比拟，因为该寺与大护国仁王寺和大圣寿万安寺一样，寺内也设有皇室的神御殿。据《元史》，顺宗帝后和仁宗帝后的神御殿即设在该寺内。[⑯] 寺院建成后，泰定帝于泰定四年(1327)二月丙子，“命亦烈赤领仁宗神御殿事，大司徒亦怜真乞剌思为大承华普庆寺总管府达鲁花赤，仍大司徒”。[⑰]

寺内当时所安请佛像，诸史无载，但据《元代画塑记》，延祐四年(1317)十月九日，仁宗曾下令用黄铜浇铸燃灯佛和弥勒佛各一尊，安奉在普庆寺。此即：“延祐四年十月九日敕：有錀石铸燃灯弥勒佛二，普庆寺安奉，正殿砖净台上造一木须弥座。其佛西番水镀研金装，省部给用物。”结果在延祐六年(1319)七至八月间，只用了一个月时间就将所需佛像浇铸而成。可见，当时的雕塑家对铜像浇铸技术的掌握已经十分熟练：“六年七月十日

⑦《元史》卷七《本纪第七・世祖四》，第132页。
⑧《元史》卷八《本纪第八・世祖五》，第154页。
⑨《佛祖历代通载》卷二二，第722页。
⑩《佛祖历代通载》卷二二，第736页。
⑪《元史》卷一〇《本纪第十・世祖七》，第215页。
⑫《元代画塑记》，第13—14页。
⑬原文见于祥迈《至元辨伪录》卷末，宿白先生根据清光绪三十三年刻本《辨伪录》，与1935年上海影印宋版碛砂藏本、北京图书馆所藏元刻《大元至元辨伪录》和北京大学图书馆所藏明洪武南藏本对此进行了详细的校注，见《元大都〈圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文〉校注》，载宿白《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第322—337页。原文载《考古》1963年第1期，第37—47、50页。
⑭(明)沈榜《宛署杂记》卷一九，参见杨毅、陈晓苏汇编《妙应寺白塔史料》，北京燕山出版社，1996年，第51页。原文为：“妙应寺旧名大圣寿万安寺，因有白塔一名白塔寺，至元八年修，有塔记。至宣德八年敕修白塔，景泰八年，宛平郭福请于朝，修寺，赐今名。刑部侍郎童矩记。”
⑮(元)姚燧《牧庵集》卷一一《普庆寺碑》，见《四部丛刊》影印《武英殿聚珍版丛书》，转引自宿白著作，第335—336页。
⑯《元史》卷七五《志第二十六・祭祀四》。原文为：“神御殿，旧称影堂。所奉祖宗御容，皆纹绮局织锦为之。影堂所在：世祖帝后大圣寿万安寺，裕宗帝后亦在焉；顺宗帝后大普庆寺，仁宗帝后亦在焉；成宗帝后大天寿万宁寺；武宗及二后大崇恩福元寺，为东西二殿；明宗帝、帝后大天源延圣寺；英宗帝后大永福寺；也可皇后大护国仁王寺……”
⑰《元史》卷三〇《本纪第三十・泰定帝二》，第682页。

兴工,八月十二日毕成。镶石铸燃灯弥勒佛二,带莲花座,各高五尺,西番水镀研金;打钑里钉木胎光焰二,西番水镀金,各高七尺五寸,阔六尺;须弥座二,各长六尺五寸,阔四尺五寸,高二尺二寸;木莲花座座板二,各长四尺五寸,阔三尺五寸;木净台一,长五丈五尺,阔九尺,高三尺。"[18]与此同时,《元代画塑记》对浇铸这些佛像及其背光以及制作这些佛像的莲花座等部件所用材料,还进行了详尽的记载:"用物:鍮石一万斤,赤铜九百一斤,定铁七十斤,银二十八两,金二百六十八两一钱铢四分,水银一百十七斤,东筒铁五百二十八斤,黄蜡四百三十五斤八两,心红三十斤四两,丝线铁条十斤,黄米铁条八十斤,豌豆铁条八十斤,沥青二百四十斤,蛤粉四百八十斤,酥油三十斤,小油五十九斤,麻子油二十八斤二两五钱,麻子三石六斗四升,卢甘石四十六斤十四两,钢砂二十八两,白矾五十斤,盐一百斤,杏片五十斤,明胶十三斤,江淮线纸一千五百张,夹纸一千五百张,白木炭二万七千七百八十斤八两,黑木炭四千斤,水和炭一千五百八十四斤九两,水道皮条十,各长七尺,松方八十六条九分,各长十八尺,阔一尺,厚五寸,榆木二条八分八厘,各长一丈八尺,阔一尺,厚五寸,松木踏板四片,各长五尺,阔一尺,柴一万一千二百斤,青白碎石十四石,坯锡二千四十八,定锡七,坯四千条,砖六百,水银一百七斤,板松三十片,各长五尺,阔一尺,厚一寸。"[19]与此同时,皇庆元年(1312)仁宗皇帝下令该寺铸挂铜番竿:"皇庆元年十二月十六日,敕崇祥使也讷:普庆寺依大崇恩(福)元寺例,铸挂铜番竿。下令省部铸造番竿二,各带日月环乌花等于其末,长一百尺,上围一尺一寸,下围三尺三寸。"[20]

大天源延圣寺,原为庐师寺,泰定三年(1326)二月泰定帝在寺内修建显宗神御殿后改为藏传佛教寺院,并赐名大天源延圣寺,敕以金汁书写有藏文佛经。《元史》对此有明确记载:泰定三年(1326)二月"丙申,建显宗神御殿于庐师寺,赐额曰大天源延(寿)寺。敕以金书西番字藏经"。[21] 并于同年三月二十日下旨,命按帝师公哥罗古罗思监藏班藏卜(kun-dgav-blo-gros-rgyal-mtshan-dpal-bzang-po, 1299—1327)旨意在寺院内绘制壁画和浇铸佛像,同时按普庆寺佛像的背光、佛座和番竿样式制作相应的背光、佛座和番竿。《元代画塑记》对此也有专门的记载:"泰定三年三月二十日,宣政院使满秃传旨:诸色府可依帝师指受,画大天源延圣寺,前后殿四角楼画佛,口口制为之,其正殿内光焰、佛座及番竿,咸依普庆寺制造,仍令张同知提调,用物需之省部。"张同知于是依照圣旨和帝师的旨意组织相关工匠浇铸了下列佛像:"正殿佛五尊,各带须弥座及光焰;东南角楼天王九尊,西南角楼马哈哥剌等佛一十五尊,东北角楼尊胜佛七尊,西北角楼阿弥陀佛九尊,各带莲花须弥座、光焰;东西藏镫殿二,内东殿孛佛母等三尊,西殿释迦说法像二尊,内山门天王四尊,各带须弥座、五山屏;后殿五方佛五尊,各带须弥座、光焰。"[22]致和元年三月,在寺内建成显宗神御殿,并"置总管府,以司财赋"。[23] 据《元史》,寺院建成之后,皇室命僧人在此展开了一系列佛事活动:泰定四年(1327)十月"癸卯,命帝师作佛事于大天源延圣寺";天历二年(1329)五月"乙亥,(文宗)幸大圣寿万安寺,作佛事于世祖神御殿,又于玉德殿及大天源延圣寺作佛事";"后八不沙请为明宗资冥福,命帝师率群僧作佛事七

⑱《元代画塑记》,第30—31页。

⑲《元代画塑记》,第31—32页。

⑳《元代画塑记》,第36页。为此"用物:赤金二百三十七两,水银八十三斤,鍮石二万五千六百七十二斤,赤铜七十八斤,坠铜十六斤,定铁一百斤,白铁一百六十斤,黄蜡八十斤,沥青四百八斤,蛤粉四百斤,矾一百二十斤,铁线十斤,柴三千,木炭八万七千三百斤,水和炭二万八千六百三十五斤,筒铁八千六百九十五斤,石材五十八"。

㉑《元史》卷三〇《本纪第三十·泰定帝二》,第668页。

㉒《元代画塑记》,第23页。与此同时,在该著第23—25页中,对这些佛像的材料也进行了详细的记载:"用物:净沥青五千七百斤,蛤粉一万二千斤,明胶一千九十六斤,平阳土粉一千三百八十七斤,芭豆二斤,官粉二百七十九斤,槐子五十五斤,瓦粉五十斤,代赭石五十斤八两,牛筋木棒八十条,川包金一百五十斤,熟江鳔七斤,麻三千七百斤,铁丝线四十斤,定铁钻子十个,水和炭九万七千七百六十三斤,豌豆铁条一千六十六斤,伏地槽钢錾一百四十斤,淮炭七百斤,东铁二万五千二百八十一斤,潞州定锅四十个,黄蜡一千一百斤,拣生石青七百二十九斤,上等西碌三百三十一斤,心红二百一十六斤,西番碌七十二斤,汉儿青一十斤,尺二条砖一万一千五百个,水银一百五十两,盐一千四百斤,赤金一千一百九十八两一分七厘,江淮绿纸二万八千三百张,北土布四十四匹,南细墨五十六斤,腹里白绵纸二万二千六百张,蓝大绫一百六十七尺五寸,片脑一十两五分,生绢一十尺,黄大绫三十四尺八寸、阔二尺,绵子一十一斤,糯米四十石,雄黄三斤,黄香一百五斤,安息香七斤,细白布二匹,白线纸四千二百五十二斤,细白麻丝一千八百五十四尺,松方一千三百六十一条,松标一百七十一条,铁平盖丁儿六千七百,块子石炭一万一千斤,殿椽二十条,熟白线一斤八两,黑穰乱丝三斤,丝三斤,椴木一十七条,榆木九十一条,小油一千三百两,麝香一十两,猪鬃二十斤,白芨五斤,引开一十九副,白矾七百九十斤,茱萸木槌一十个,描笔二百五十管,黑木炭一万二千一百个,三色笔一万五千五百管,檀木斧柯六百个,黄金石三十四块,西番粉八十二斤,回回胭脂一十六斤九两二钱,藤黄一十二斤一十两,白面一百二十斤,西硼砂九斤,丝绵六斤,柜伏三副,淮竹一百二十片,回回胡麻八十斤,熟白鹿皮一十二张,朱砂一十九斤,稻穰四百六十束,铁针条三百斤,睛目一百四十八对,水道皮条七十条,滑石一百五十斤,杯锅二千一百零五个,茱萸木轴二十五条,白铁二十斤,柳腹炭一百斤,椴木衫板一百片,骨灰一十石,熟白羊皮二十张,牛尾五十个,松木寸板五百块,熟铁银一百五十个,磨石二十块,皮一百五十片,打□子铜六十斤,方铁条二百八十斤,芦甘石一千斤,桐油一百四十斤一十两五钱,生铁一千五百斤,白碗一百五十个,青石净石材六百三十八块,管心石六块,木柴一百条,熟赤铜叶段七千七百二十四个,鍮石四千三百一十八斤一十二两,白木炭十三万五千九百一十五斤,漆一千三百二十八斤一十两八钱,下水沙三石五斗。"

㉓《元史》卷三〇《本纪第三十·泰定帝二》,第685页。

日于大天源延圣寺”。[24]

据《大承天护圣寺碑》所载“汝太禧宗禋使伊呼布哈、中书平章明埒栋阿、大都留守张锦结努，其为朕度地，以作梵刹，称朕心焉”[25]来看，大承天护圣寺也是一座皇室兴建的藏传佛教寺院。该寺由文宗建于天历二年(1329)四月十六日[26]，竣工于天历三年(1330)。为修建该寺，八月专门成立了“隆祥总管府以领之，铸银为印，秩正三品。以臣伊呼布哈领府事，将作臣额穆尔苏为达噜噶齐(达鲁花赤)……臣锦结努为总管”。十月，又“命中书右丞臣萨迪为隆祥总管府达噜噶齐”，[27]主管修建事宜。十月十五日，又“升隆祥总管府为隆祥使司，秩从二品。命太禧宗禋使臣鸿和尔布哈、臣萨迪、臣额穆尔苏、大司农臣锦结努为之使，他官与次俱升”。可见，文宗对此极为重视。关于寺院的布局及其寺中安请的佛像，碑文也有较为详细的记载：“寺之前殿置释迦、然灯、弥勒、文殊金刚并二大士之像，后殿置五智如来之像。西殿庋墨书大藏经，皇后之所施也；东殿庋墨书大藏经，岁庚午上所施也。又像护法神王于西室，护世天王于东室。二阁在水中，坻东曰圆通，有观音大士像；西曰寿仁，上所御也，曰神御殿，奉太皇太后睟容于中。日有献，月有荐，时有享器，用金宝曰寿禧殿，上斋宫也，诸宿卫之舍毕具。……有(又)作东别殿、楠木别殿、丈室、讲堂、众沙门之居、会食之所、碑亭、井亭、庖湢库、厩门、垣、桥梁，咸称观美。凡规制皆图以献而上亲临定焉。皇后出大庆礼，赐白金，从户部易钞四万锭，及割田赋之在荆襄者，以资之。三年，寺大成。于是召五台山万圣寺释师惠印，特赐荣禄大夫、司徒，主教于寺。”[28]

此外，据《元史》等文献记载，在大都修建的藏传佛教寺院还有大崇恩福元寺、圣安寺、庆寿寺、兴教寺、西僧灌顶寺、城南寺、东花园寺和圣万寿宁寺等等，在此难以一一记述。从上述大护国仁王寺、大圣寿万安寺、大承华普庆寺、大天源延圣寺，尤其是从大承天护圣寺的建筑布局来看，由皇室兴建的皇家寺院的布局与西藏流行的藏传佛教寺院的布局迥然不同。其区别不仅仅在于上述寺院中都设有神御殿，而且在于整个布局系传统的汉传佛教寺院布局，与西藏依山而建或按曼荼罗模式布局的样式截然不同。此外，还在其中出现了宫廷建筑的元素，如楼阁和水池，整个布局俨然是传统汉传佛教寺院建筑和宫廷建筑的有机结合。由仪天兴盛慈仁昭懿寿元皇太后于皇庆元年(1312)三月一日修建的大智全寺的建筑布局，也可以进一步证实这一特点。如大智全寺“寺之制，正殿位三世佛。前殿位观世音菩萨，右为九子母之殿，左为大藏经之殿，北有别殿以备临幸。前为三门，设四天像，而僧房、斋堂、库禀、庖湢，甍连栋结，络绎周匝。三门之外二亭，西曰宝华，东曰瑞庆，中为池”。[29] 只是在如大承华普庆寺、大天源延圣寺和大崇恩福元寺等部分寺院，加立了高达百尺、象征藏传佛教寺院的番竿，即宝幢而已。藏传佛教寺院的特点只是在宝幢和寺中安请的诸佛菩萨及供奉的藏文佛经中能得以体现，这表明藏传佛教艺术在元代宫廷已经“入乡随俗”，逐步走向汉化，开始形成了一种更易于宫廷接受、融内地和西藏佛教艺术特点为一体的藏传佛教艺术流派。这一点在随后的宫廷和居庸关云台以及杭州的藏传佛教雕塑和绘画艺术中，将得到进一步的体现。

二、北京妙应寺白塔、居庸关过街塔

位于今北京西城阜城门内的妙应寺白塔和北京西北长城脚下的居庸关云台浮雕，是迄今仅存的两处元代藏传佛教艺术遗迹。因为各种原因，北京同时期的绝大多数同类艺术遗迹都已经随历史消失，因此这两处为数不多的遗迹就成为我们今天了解元代大都藏传佛教艺术创作和汉藏艺术交流最为重要的第一手材料。

妙应寺原名大圣寿万安寺，因寺中建有一座白塔，因而又有白塔寺之称。明景泰八年(1457)该寺被改为今名后，白塔又被称为妙应寺白塔。白塔是元代大都保存至今的唯一一座藏传佛

[24]分别参见《元史》卷三〇《本纪第三十・泰定帝二》，第682页；卷三三《本纪第三十三・文宗二》，第734、744页；卷一一四《列传第一・后妃一》，第2877页。

[25](元) 虞集《道园学古录》卷二五《大承天护圣寺碑》，《四库全书・集部一四六・别集类》，卷一二〇七，上海古籍出版社影印本，第359页。

[26]《元史》卷三三《本纪第三十三・文宗二》，第734页记为天历二年五月。

[27]《大承天护圣寺碑》，第359—360页。关于寺名及其建寺经过碑文都有详细的记载：“……天历二年(1329)，岁在己巳，春月，皇帝若曰：‘……汝太禧宗禋使伊呼布哈、中书平章明埒栋阿、大都留守张锦结努，其为朕度地，以作梵刹，称朕心焉。’四月，上幸近郊，观于玉泉之阳……八月晦，立隆祥总管府以领之，铸银为印，秩正三品。以臣伊呼布哈领府事，将作臣额穆尔苏为达噜噶齐。国语达噜噶齐，官属之长也。臣锦结努为总管。上曰：‘建寺而不先正其名，民将因其地而称之其署。’题曰大承天护圣寺。”皇帝以寺为祭祀之清净之地，民不应杂居其间而“命其总管府臣相大田以买之，度其岁入，以为僧食。明年，上受尊号，改元至顺。十月，上命太师臣雅克特穆尔率百官诣寺所，告诸后土之神，始命大匠治木，乃命中书右丞臣萨迪为隆祥总管府达噜噶齐，盖以省臣重其事也。二年四月十六日，始作土功，治佛殿基……”

[28]《大承天护圣寺碑》，第359—360页。

[29](元) 刘敏中《中庵集》卷一四《大智全寺碑》，《四库全书・集部一四五・别集类》，卷一二〇六，上海古籍出版社影印本，第116—117页。

教寺院建筑遗迹,同时也是我国现存最早最大的一座藏式佛塔。因其独特的建筑形式和精美的建筑而受到历代文人和达官显贵的赞誉,并对当时白塔的造型留下了不少生动写照的佳句。如元代《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》写道:

(白塔)取军持之像,标驮都之仪,妙磬奇功,深穷刹厕,琼瑶上扣,碱砆下成。表法设模,座镂禽兽,角垂玉杵,阶布石栏。檐挂华鬘,身络珠网,珍铎迎风而韵响,金盘向日而光辉。亭亭高耸,遥映于紫宫,岌岌孤危,上陵于碧落。制度之巧,古今罕有。㉚

明人谢杰也有诗咏道:

谁建浮图礼大千,
灵光遥与白云连。
孤峰淡扫峨嵋雪,
十丈高标太乙莲。
飞锡僧归银汉表,
梦琼人坠玉山前。
化城知近华清路,
一柱长擎兜率天。㉛

这些诗文都对白塔的造型和景致进行了生动传神的描述,其中元代《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》之记述十分写实,与现存白塔基本一致。

现存白塔高 51 米,为砖石结构,由塔基、塔座、塔瓶、相轮、华盖、塔刹等建筑单元组成。塔基呈"T"形,面积为 1 422 平方米。其上为 810 平方米的多折角方形塔座,高 9 米,由三层组成。底层为护墙,二、三层为须弥座。塔座之上为塔瓶,即《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》中所谓"军持之像"。塔瓶形体巨大,直径约 12 米,矗立在须弥座和塔瓶底部之间四周环围的二十四瓣巨大的仰莲之上。塔瓶之上为须弥座形制的瓶颈,上承高大的相轮,即"十三天"。相轮呈圆锥形,下大上小,自下而上逐渐收分。其上为直径 9.7 米的圆形巨大华盖,厚木为底,铜质板瓦为盖,四周悬饰有三十六片铜质透雕片连成的流苏状"华鬘"。在每片铜片之下,各挂有一个风铃,风铃在风的迎送之下,奏出美妙和谐的声音,别有情趣。华盖之上为塔形塔刹,高约 5 米,铜质鎏金,约四吨重,在阳光的照耀下熠熠生辉,十分壮丽辉煌。此即元代《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》中"珍铎迎风而韵响,金盘向日而光辉"诗句之所本。塔刹造型同整个白塔大致相同,也由塔瓶和相轮等建筑单元组成,层层递收,与顶部圆锥形的"十三天"相连,为全塔最高之处。㉜ 整个建筑高大挺拔,直刺云霄,气势雄伟,富于变化,堪称中国古塔建筑中的一朵奇葩,因此于 1961 年被国务院列为全国第一批重点文物保护单位(彩图 4u-2-1　北京妙应寺白塔)。

关于白塔修建时间,文献大致有辽寿昌二年、元至元八年和十六年,即 1096 年、1271 年和 1279 年三种说法。其中,寿昌二年之说,以明人蒋一葵著作《长安客话》和刘侗、于奕正著作《帝京景物略》为代表。前者云:"世传塔(白塔)创自辽寿昌二年,为释迦佛舍利建,内贮舍利戒珠二十粒,香泥小塔二千,无垢净光等陀罗尼经五部,水晶为轴。后因兵燹湮没,每于静夜现光,居民疑惊失火,仰视之烟焰即无,乃知舍利威灵,人始礼敬。至元八年,世祖发而详视,果有香泥小塔,石函铜瓶,香水盈满,色如玉浆,舍利坚固,灿如金粟,前二龙王跪而守护,案上五经,宛然无损,金珠七宝异果十种,列而供养,瓶底护一铜钱,上铸至元通宝四字。数已预定,有如此异常,帝后阅之,愈加崇重,即迎舍利,崇饰斯塔。"㉝《帝京景物略》的记载与此大致相同,只是语气较为肯定,云:"塔自寿昌二年,相传藏法宝种种,有光静夜,疑是塔然(燃)。至元八年,世祖发之,舍利二十粒,香泥小塔二千,石函铜瓶,香水盈满,前二龙王跪而守护。案上无垢净光陀罗尼经五部,轴以水晶。金石珠琢异果十种,列为供。瓶底一钱,钱文至元通宝四字也。世祖惊异,乃加崇饰铜网石栏焉。"㉞也就是说,这种说法主张白塔创建于 1096 年,但在 1271 年对其进行了重修。

至元八年之说,以明人沈榜著作《宛署杂记》为代表。该著云:"元至元八年修,有塔记。"㉟清代的驻京大活佛,即第三世章

㉚《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》,见宿白《元大都〈圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文〉校注》,第 327 页。
㉛(明)蒋一葵《长安客话》卷二,转自杨毅、陈晓苏汇编《妙应寺白塔史料》,第 52 页。
㉜相关数据参见杨毅《白塔寺文物保管所》,见《北京博览——北京的博物馆》,转自杨毅、陈晓苏汇编著作,第 148—149 页。
㉝(明)蒋一葵《长安客话》卷二,转自于柯《关于北京白塔寺的创建年代》,《考古》1962 年第 5 期。
㉞参见(明)刘侗、于奕正《帝京景物略》卷四"白塔寺"条,上海古典文学出版社,1957 年。
㉟见(明)沈榜《宛署杂记》卷一九"白塔寺"条,北京出版社,1961 年。

嘉呼图克图在其著作《京西门白塔因缘志》中也将其定为至元八年，并且说建于"至元八年季春念五"。[36]

至元十六年之说，以程钜夫奉敕为阿尼哥撰写的《凉国公敏慧公神道碑》为代表。该碑文云："十六年(1279)，建圣寿万安寺，浮图初成，有奇光烛天。上临观，大喜，赐京畿良田亩万五千，耕夫指千，牛百，什器备。十七年(1280)，建城南寺。"[37]

随着1961年妙应寺白塔被列为全国第一批重点文物保护单位，白塔的创建年代也开始受到了学者们的密切关注。学者们尽管在至元八年和十六年两说上各执一词[38]，但在否定寿昌二年说上达成了共识，认为《长安客话》和《帝京景物略》等文献之说源自相同史料，亦即《宛署杂记》所载"塔记"。直到宿白先生于1963年考证出该塔记就是《至元辨伪录》中所载之《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》，并在清光绪三十三年刻本《辨伪录》的基础上详细校以1935年上海影印宋版藏经会影印之碛砂藏本、北京图书馆所藏元刻《大元至元辨伪录》和北京大学图书馆所藏明洪武南藏本后，才弄清了白塔的修建年代。也就是说，到明末妙应寺白塔石碑消失之后，《长安客话》和《帝京景物略》等著作将辽塔和白塔混为一谈了，根本不存在对辽塔重修后形成今白塔之事。因为碑文明确记载："至元八年三月二十五日，帝后阅之，愈加崇重，即迎其舍利，立斯宝塔。"换言之，白塔的修建是为了供奉辽塔中发现之舍利。至于白塔的始建时间正如宿白先生所考证，尽管碑文没有明确记载，但应为至元八年三月二十五日之后的事。而完工之时则应为同一时代程钜夫为该塔主要设计者阿尼哥所撰《凉国公敏慧公神道碑》中载及的至元十六年。

据《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》，帝师亦怜真参与了该塔的设计，至少参与了塔瓶佛像的安置和塔内的装藏。因为该碑云："爰有国师益邻真者，西番人也。聪明神解，器局渊深。显教密教，无不通融，大乘小乘，悉皆朗悟，胜缘符会，德简帝心。每念皇家信佛，建此灵勋，益国安民，须凭神咒，乃依密教，排布庄严，安置如来身语意业，上下周匝，条贯有伦。"[39]由此可知，白塔并非阿尼哥一人独自设计而成，他只是主要的设计者。不仅如此，"国师益邻真"的参与可以为1279年的创建之说提供进一步的佐证。

国师益邻真，为亦怜真的不同音译之一，《元史》亦译为亦邻真或亦摄思怜真，均为藏文 rin-chen-rgyal-mtshan(现译为仁钦坚赞)的不同音译。据藏文文献《萨迦世系史》，仁钦坚赞为八思巴的弟弟，生于阳土狗年(1238)，曾随法主伯侄和上师乌由巴学习佛法，精通各种经教密咒，著有《密乘坛城仪轨》等著作多种。当法王八思巴前往蒙古时，他主持萨迦大寺。此后前往元朝宫廷，做了皇帝的应供喇嘛，并在离皇宫不远的地方修建了僧人之驻地，大力弘扬佛法。四十二岁，即阴土兔年(1279)三月三日圆寂于梅朵热哇。[40]《汉藏史集》也有与此大致相同的记载：仁钦坚赞大师"生于其父五十五岁之阳土狗年，精通各种显密教法，担任过薛禅皇帝供养的上师。当上师八思巴返回乌斯藏之后，他主持梅朵热哇法座，并在皇宫附近建立了僧伽，努力利益教法和众生。四十二岁，即阴火兔年(应为阴土兔年)三月十日在临洮逝世"。[41]

按《元史》"至元十一年(1274)三月，帝师八合思八(即八思巴)归土番国，以其弟亦邻真袭位"[42]的记载来看，他是在三十六岁即1274年八思巴返回西藏后前往大都接任帝师一职的，为大元第二位帝师。《释老传》所载也与此相同，云八思巴在至元"十一年，请告西还，留之不可，乃以其弟亦怜真嗣焉"。可见其出任之职应为帝师，而非国师，是故《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》中之国师应为帝师。1274年他抵达大都后，只做了六年帝师。因此《释老传》记载："亦怜真嗣为帝师，凡六岁，至元十九年(1282)卒。"[43]其卒年从前引藏文文献和为帝师"凡六岁"记载来看，应为至元十六年，即1279年。

由此可见，白塔建于至元八年的说法显然不能成立，因为八

[36]三世章嘉呼图克图著作《京西门白塔因缘志》，何瑛曼民国二十五年汉译本，见杨毅、陈晓苏汇编著作，第89—93页。藏文原文参见黄颢著作《北京白塔寺志》，载《在北京的藏族文物》，民族出版社，1993年，第102页。《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》在述及白塔原址所发现舍利时说："乃知圣人制法，预定冥中，待时呈显，开乎天意，即至元八年三月二十五日。帝后阅之，愈加崇重，即迎其舍利，立斯宝塔。"见宿白《元大都〈圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文〉校注》，第327页。关于第三世章嘉呼图克图的著作《京西白塔因缘志》本节作者未能见到，请参见宿白同著第328页。

[37]《凉国公敏慧公神道碑》，第85页。

[38]如在《文物》1961年第4、5期上发表的《第一批全国重点文物保护单位中的古建筑》和于柯著作中认为白塔建于1271年，而黄盛璋则在《现代佛学》1961年第4期发表的《北京白塔寺的白塔创建年代与中尼文化交流》一文中则认为1279年为初建年代。

[39]转引自宿白《元大都〈圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文〉校注》，第329页。

[40]阿旺贡噶索南《萨迦世系史》，陈庆英、高禾福、周润年汉译本，西藏人民出版社，1989年，第171页。

[41]《汉藏史集》藏文本，第331页，同时参见陈庆英汉译本，第206—207页。

[42]《元史》卷八《本纪第八・世祖五》，第154页。关于亦怜真接替八思巴出任帝师的时间，王森先生考证为1276年，详见王森《西藏佛教发展史略》，第82—83页。

[43]《元史》卷二〇二《列传第八十九・释老》，第4519页。

思巴当时尚未还乡，仍为大元帝师，而亦怜真也尚在千里之外的萨迦寺。[44] 不但如此，白塔的建成年代也只能是至元十六年，因为亦怜真在是年年底就去世了。[45]

关于帝师亦怜真当时按照密宗为白塔塔身安置的佛像和所进行的塔藏，《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》进行了明确的记载，是了解当时藏传佛教建塔和雕塑艺术创作第一手的重要原始材料："第一身所依者：先于塔底，铺设石函，刻五方佛白玉石像，随立陈列，傍安八大鬼王、八鬼母轮，并其形象，用固其下；此于须弥石座之上，镂护法诸神：主财宝天、八大天神、八大梵王、四王九曜，及护十方天龙之像；后于瓶身，安置图印、诸圣图像，即十方诸佛、三世调御、般若佛母、大白伞盖、佛尊胜无垢净光、摩利支天、金刚催碎、不空罥索、不动尊明王、金刚手菩萨、文殊、观音，甲乙环布。第二语所依陀罗尼者，即佛顶无垢、秘密宝箧、菩提场庄严、迦啰沙拔尼幢、顶严军广博楼阁、三记句咒、般若心经、诸法因缘生偈，如是等百余大经，一一各造百千余部，夹盛铁锢，严整铺累。第三意所依事者，瓶身之外，琢五方佛表法标显，东方单杵、南方宝珠、西方莲华、北方交杵，四维间厕四大天母所执器物。又取西方佛成道处金刚座下黄腻真土，及此方东西五台、岱岳名山圣迹处土，龙脑沈笺、紫白旃檀、苏合郁金等香，金银珠玑、珊瑚七宝、共持香泥，造小香塔一千八个；又以安息、金颜、白胶、熏陆、都梁、甘松等香、和杂香泥，印造小香塔一十三万；并置其中，宛如三宝常住不灭，则神功圣德，空界难量，护国佑民，于斯有在。"[46]从这段记载中，我们可以知道如下两个事实：尽管现存白塔塔座和塔瓶表面已经没有任何雕塑遗迹，但在当时塑有众多诸佛菩萨和护法之像以及五方佛的标志图案。其次，白塔并非《凉国公敏慧公神道碑》所言，系阿尼哥一人之功，帝师亦怜真还参与了其中的设计，白塔塔身所安请佛像和其中的塔藏至少是按照帝师亦怜真根据密宗典籍设计修造而成的。据研究，尽管整个白塔的造型具有印度波罗风格的明显特征，其中塔瓶等建筑单元具有浓郁的尼泊尔风格，而塔基四方所开四个塔龛则为典型的汉族建筑，为印度、尼泊尔和汉族艺术融合的代表作，[47]但也并非意味此塔完全出自阿尼哥一人的构思，原因是波罗和尼泊尔风格早在阿尼哥到中国之前就已经为西藏的艺术家们和僧人们所熟知。

至于大圣寿万安寺，据《元史》，于至元十六年(1279)开始修建，至元二十五年(1288)完工。[48] 元世祖忽必烈对该寺的修建极为重视，不仅亲自审定了寺院的四界范围，而且还令中卫军为其伐木供料。对此，《佛祖历代通载》云："帝(元世祖)建大圣寿万安寺，帝制四方，各射一箭，以为界至。"[49]与此同时，于至元二十二年(1285)十二月"戊午，以中卫军四千人伐木五万八千六百，给万安寺修造"。[50] 同时据前引藏文史料，该寺的修建似乎也与帝师亦怜真有关。《汉藏史集》和《萨迦世系史》中所云仁钦坚赞在皇宫附近所建供僧人居住的僧伽，疑即指此大圣寿万安寺，因为当监修官奏请在两廊安请佛像时，元世祖对此进行了否决，以便让僧人居住。对此，《佛祖历代通载》明确记载："帝(元世祖)建大圣寿万安寺成，两廊拟塑佛像，监修官闻奏，帝云不须塑泥佛，只教活佛住。"[51]

大圣寿万安寺当时的建筑十分精美，"其殿陛栏楯，一如内廷之制"，[52]富丽堂皇，"佛像及窗壁皆金饰之，凡费金五百四十两有奇，水银二百四十斤"。[53] 1288年主体工程完工后，元世祖亲自主持了寺院内部的布置和安排；1289年，亲自前往该寺，主持了将仁智殿的旃檀佛像安请在后殿的仪式。[54] 元世祖以后，累朝又有所增建，其中"成宗时，置世祖影堂于(该寺)殿之西，裕

[44]因此，本节作者同意宿白先生对此所下结论："'至元八季春念五'，开始建塔一说，在未发现其他证据之前，实不能遽信也。"见宿白《元大都〈圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文〉校注》，第328页。

[45]《元史》卷八《本纪第八·世祖五》，第154页明确记为"十二月"。

[46]转引自宿白《元大都〈圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文〉校注》，第329—331页。

[47]有关结构细节及其风格，参见 Anning Jing, "The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1245 - 1306), A Nepali Artist at the Yuan Court," in *Artibus Asiae* vol. 54 (1994), p. 51, figs. 3, 4a and 4b.

[48]关于始建时间，《元史》卷一〇《本纪第十·世祖七》说："(至元十六年)十二月，建圣寿万安寺于京城。帝师亦怜真卒。"关于竣工时间，同著卷十五《本纪第十五·世祖十二》云："(至元二十五年夏四月)甲戌，万安寺成。佛像及窗壁皆金饰之，凡费金五百四十两有奇，水银二百四十斤。"

[49]《佛祖历代通载》卷二二，第723页。

[50]《元史》卷一三《本纪第十三·世祖十》。

[51]《佛祖历代通载》卷二二，第723页。

[52]《元史》卷五一《志第三下·五行二》。

[53]《元史》卷一五《本纪第十五·世祖十二》。

[54]《元史》卷一五《本纪第十五·世祖十二》："是岁(至元二十六年)，(世祖)幸大圣寿万安寺，置旃檀佛像，命帝师及西僧作佛事坐静二十会。"《楚国文宪公雪楼程先生文集》卷九《旃檀佛像瑞殿记》对此进一步记述道："(至元)二十六年(1289)乙丑，自仁智殿奉迎(旃檀佛像)居于(大圣寿万安)寺之后殿焉。"同时参见《佛祖历代通载》卷二二《敕旃檀佛像瑞殿记》，第730—731页。

宗影堂于殿之东,月遣大臣致祭”。[55] 仁宗时期又为五间殿、四座八角楼塑造了一百四十尊大小佛像。其中,“东北角楼尊胜佛七尊;西北趓楼内山子二座,大小龛子六十二座,内菩萨六十四尊;西北角楼朵儿只南砖一十一尊,各带莲花座、光焰等;西北角楼马哈哥剌等一十五尊,九曜殿星官九尊,五方佛殿五方佛五尊,五部陀罗尼殿佛五尊,天王殿九尊;东西角楼四背马哈哥剌等一十五尊”。[56] 并且为加强对大圣寿万安寺的修建,至大四年(1311)“置万安规运提点所,秩正五品……延祐二年(1315)升都总管府……天历三年(1330)以万安规运提点所既废,复立万安营缮司”。[57] 一直到至正二十八年(1368)该寺因雷击起火被毁之前,该寺的工程都一直没有间断,遗憾的是,除“东西二影堂神主及宝玩器物得免,余皆焚毁”,[58]致使后人无缘领略这座精美建筑的艺术神韵。今日妙应寺规模,大体沿袭景泰再建之制,所存元物除白塔外,似仅三佛殿、七佛殿两殿基及两殿基之间之穿廊基,即所谓工字廊基而已。[59]

从上引各种文献可以清楚得知,当时的大圣寿万安寺是一座佛塔和寺院相结合的大型建筑。也就是说,是一座汉藏建筑艺术和璧的建筑群,确切而言,是一座具有强烈尼泊尔、印度艺术风格的藏式佛塔与元代宫廷建筑相结合的大型建筑群。

大圣寿万安寺建成之后,相继在寺中展开了一系列重要的佛事活动。其中,《元史》记载的重要佛事活动就有:至元十六年(1279)十二月,“帝师亦怜真卒。敕诸国教师禅师百有八人,即大都万安寺设斋圆戒,赐衣”;至元二十二年(1285),世祖“命帝师也怜八合失甲自罗二思八等递进藏佛事于万安、兴教、庆寿等寺,凡一十九会”;二十三年(1286),“以亦摄思怜(真)为帝师。命西僧递作佛事于万寿山、玉塔殿、万安寺,凡三十会”;二十五年(1288)“幸大圣寿万安寺,置旃檀佛像,命帝师及西僧作佛事坐静二十会”;二十七年(1290),“命帝师西僧递作佛事坐静于万寿山、厚载门、茶罕脑儿、圣寿万安寺、桓州南屏庵、双泉等所,凡七十二会”;二十八年(1291),“令僧罗藏等递作佛事坐静于圣寿万安、涿州寺等所,凡五十度”;元贞元年(1295),“正月壬戌,以国忌,(成宗)即大圣寿万安寺,饭僧七万”;至治三年(1323),“夏四月,(英宗)敕京师万安、庆寿、圣安、普庆四寺,扬子江金山寺,五台万圣国佑寺,作水陆佛事七昼夜”;天历二年(1329),“五月乙亥,(文宗)幸大圣寿万安寺,作佛事于世祖神御殿”。由此可见,大圣寿万安寺为元代重要的皇家寺院。

正因如此,该寺和寺中白塔在后来得到了不断维修,现存白塔塔座和塔瓶雕塑的遗失应与随后的历次维修密切相关。据文献,从至正四年(1344)开始,白塔经历了数次规模不同的维修,《蒙藏佛教史》对此记载:“明天顺元年(1457),赐额妙应寺。成化朝,复于塔上环造铁灯一百零八座,入夜燃之,金彩四射。清康熙二十七年(1688),修寺与塔,有御制碑文二,立石庭殿中。乾隆十八年(1753)重修,御书般若波罗蜜多心经一卷,及梵文尊胜咒,并赐大藏真经全部七百二十四函,为镇塔之用。御制妙应寺文与修白塔铭,勒石七佛庭殿中。四十一年(1776),奉敕又修。寺藏有御制满、汉、藏合璧大藏全咒十套,西藏首楞严经一份,维摩诘所说经全部。民国二十一年(1932)秋,修理塔院佛像。二十二年(1933)夏,修理大殿佛像。二十三年(1934)七月,修理弥勒佛像,重建四大天王像。”[60]新中国成立后,政府对白塔的保护也极为重视,曾于 1972 年和 1978 年对白塔进行了两次维修,[61]从而使这座古刹得到了应有的保护。

居庸关云台(即过街塔塔基)是北京现存的另一处元代藏传佛教艺术遗迹(彩图 4u-2-2 北京居庸关过街塔云台)。云台所处位置为北京西北昌平的居庸关长城脚下,地势险峻,为崇山峻岭之唯一通途,大有一夫当关万夫莫开之势,系扼守元代上都和大都的咽喉重地,因此在军事和交通上都具有十分重要的意义。元人为此而留下了不少笔墨,对其地势极其重要的位置进行了较为详细的记述。贡师泰在《居庸关观新寺》诗中即作如是吟咏:

渡水复渡水,
上山重上山。
黄金铸菩萨,

[55]《元史》卷五一《志第三下·五行二》,第 1101 页。
[56]《元代画塑记》,人民美术出版社,1964 年,第 14—15 页。
[57]《元史》卷八七《志第三十七·百官三》,第 2213 页。
[58]《元史》卷五一《志第三下·五行二》,第 1101 页对这场大火的起因进行了记载:至正二十八年六月“甲寅,大都大圣寿万安寺灾。是日未时,雷雨中有火自空而下,其殿脊东鳌鱼口火焰出,佛身上亦起火。帝(顺帝)闻之泣下,亟命百官救护,惟东西二影堂神主及宝玩器物得免,余皆焚毁”。
[59]《元大都〈圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文〉校注》,第 336 页。
[60]妙舟法师编著《蒙藏佛教史》,全国图书馆文献缩微复制中心,1993 年,第 70 页。
[61]关于历代对白塔所进行的维修和所立碑铭,请分别参见杨毅、陈晓苏汇编著作,第 42—50、57—79、87、110—126 页。

白玉冻潺湲。
数骑朝还驿，
千夫夜守关。
帝城行欲近，
喜色动衰颜。[62]

元代著名文学家柳贯对此也倾注有不少笔墨，留下了两首咏诵居庸关的诗篇。其中《度居庸关》咏道：

居庸朔方塞，
始入两崖张。
行行转石角，
细路萦涧冈。
层壑倒天影，
半林漏晨光。
崎嵚里四十，
所历万羊肠。
千辕路前后，
两轨通中央。
谷开稍夷旷，
在险获康庄。
岂惟遂生聚，
列廛参雁行。
激流或机硙，
架广亦僧房。
我来山水窟，
爱此不能忘。[63]

另一首《晨渡居庸至南关口》也咏道：

云梯忽断山宴平，
霁雾初褰林岭明。
两都扼喉南北镇，
九州通道东西行。
巅崖巨石擎佛屋，
壁门遗筑开军城。
当时若咤天下险，
一卒前临强万兵。[64]

其中，贡师泰在诗中提到的"黄金铸菩萨"和柳贯在诗中提到的"僧房"与"巅崖巨石擎佛屋"，均指当时居庸关过街塔和所建佛寺，因为当时在修建过街塔之后，还修建了一座永明寺。十分遗憾的是，现在除云台仅存外，塔和寺院俱已不存。

关于居庸关过街塔和永明寺的研究，首推日本人村田治郎于1958年编著的《居庸关》和宿白先生在《文物》1964年第4期上发表的《居庸关过街塔考稿》。前者主要侧重于考古方面，对现存云台的形制，汉、藏、梵、八思巴、畏兀儿和西夏六体铭文，浮雕题材与纹样的研究；而后者主要侧重于文献考据方面，结合北京大学图书馆藏缪荃荪艺风堂《顺天府志》所引元人熊梦祥所著《析津志》、《松云闻见录》等四则史料和云台铭文，对其创建年代及其沿革和相关问题进行了缜密考证。两著堪称居庸关过街塔研究之力作。[65]

据《顺天府志》所引《析津志》和《松云闻见录》所引欧阳玄奉敕所撰过街塔铭，居庸关过街塔始建于至正二年，即1342年。因为前者云："至正二年，今上(元顺帝)始命大丞相阿鲁图、左丞相别儿怯不花创建过街塔，在永明寺之南，花园之东。有穹碑二，朝京而立。车驾往回或驻跸于寺，有御榻在焉。其寺之壮丽，莫之与京。"后者不仅说"今上以至正二年始命大丞相阿鲁图、左丞相别儿怯不花等建焉"，而且对建塔经过还进行了详细的记述："今上皇帝继统以来，频岁行幸，率遵祖式。一日，揽辔度关，仰思祖宗勘定之劳，俯思山川拱抱之状，圣衷惕然，默有所祷，期以他日，逆南关红门之内，因两山之麓，伐石甃基，累甓跨道，为西域浮图，下通人行，皈依佛乘，普受佛法。乃至正二年二月二十一日以宿昔之愿，面谕近臣旨意若曰：'朕之建宝塔，有报施于神明，不可爽然，而调丁匠以执役则将厉民，用经常以充费则将伤财，今朕辍内帑之资，以助营缮，僦工市物，厥直为平，庶几无伤财厉民之虑，不亦可乎。'群臣闻者莫不举首加额，称千万寿。于是，申命中书右丞相阿鲁图、左丞相(别)儿怯不花、平章

[62](元)贡师泰《玩斋集》卷三，《四库全书·集部一五四·别集类》卷一二一五，上海古籍出版社影印本，第6页。
[63](元)柳贯《待制集》卷二，《四库全书·集部一四九·别集类》卷一二一〇，上海古籍出版社影印本，第1页。
[64]《待制集》卷六，第16页。
[65]村田治郎著作分为两编，由《居庸关过街塔》和《门洞内刻文》组成，京都大学工学部，昭和三十二年(1958)三月。宿白先生文章原载《文物》1964年第4期，第13—29页，后经增补，收集在《藏传佛教寺院考古》，第338—364页。

政事帖木儿达识、御史大夫太平总提其纲，南星剌麻其徒日亦恰朵儿、大都留守赛罕、资政院使金刚吉、太府监卿普贤吉、太府监提点八剌室利等，授匠指画，督治其工，卜以是年某月经始。”[66]同时按云台西壁所镌汉文《如来心经略抄》末署名“至正五年(1345)(岁)次乙酉九月吉日西蜀成都宝积寺僧德成书”之铭文可知，居庸关过街塔历时三年而成。

关于居庸关过街塔工程的负责与设计者，除上引欧阳玄过街塔铭中提到的诸人外，还遗漏了云台五体铭文(梵文除外)中记及的重要人物大元“帝师喜幢吉祥贤”。从五体铭文中所载人物来看，不见欧阳玄铭文中所载之中书右丞相阿鲁图、左丞相别儿怯不花和平章政事帖木儿达识三人的名字。[67] 由此可知，此三人只是挂名领衔而已，并没有具体负责整个工程的实施。从八思巴文中在御史大夫太平前所加管理者词句推之，[68]御史大夫太平疑为“实建此塔之具体负责人”。[69] 而此塔的主要设计者则应与帝师喜幢吉祥贤密切相关。

帝师喜幢吉祥贤，今人多译为贡噶坚赞贝桑布，藏文塔铭作kun-dgav rgyal-mthsan dpal-bzang-po，《元史》无载，[70]但据《佛祖历代通载》和《释氏稽古略续集》，应即帝师公哥儿监藏班藏卜。按《佛祖历代通载》，他于1333年到达大都：“癸酉(1333)，今上(顺帝)皇帝万万岁，六月初八日登宝位，改元元统元年，礼请公哥儿监藏班藏卜为帝师。”[71]据《萨迦世系史》，他生于阳铁狗年(1310)，卒于土狗年(1358)。“青年时开始研习萨迦教法，精通其义”，“以善于讲辨而名噪大地”，曾被“皇帝封为‘靖国公’、‘国师’之名号，并赐金印等物。此后，皇帝又遣金字使者迎请，于二十二岁前往朝廷，任大皇帝的帝师二十七年”。[72]《贤者喜宴》对此也有记载：“款·贡噶坚赞出任帝师，于第二十六年，即土狗年，帝师圆寂。”[73]同时按《汉藏史集》记载，他还出任过三位皇帝的上师。[74] 从1310年的生年推算，二十二岁时为1332年(虚岁为1333年)，因此他一到大都就立即被封为帝师，一共在位二十五年，直到1358年在大都的梅朵热哇寺院圆寂。[75] 他在位期间，大力弘扬佛法，“在广大国土中大兴讲、辨、著释迦教法之遗风，使其如同白昼之太阳，光明普照”。与此同时，帝师喜幢吉祥贤精通咒术，道行十分卓异，曾施法七昼夜镇退海啸，并用法力唤来冰雹击退反叛元朝的叛军。[76] 从上述有关他生平活动的片言只语的记载来看，过街塔的设计，至少是其中所雕密宗内容浮雕的布局与他的参与密不可分。

而关于“授匠指画”，即担任工程和艺术督导的南星剌麻其徒日亦恰朵儿、大都留守赛罕、资政院使金刚吉、太府监卿普贤吉和太府监提点八剌室利等六人，除南星剌麻和赛罕以外，其他均无从考证。而南星剌麻在《元史》中仅见只字片言，其事迹也无考。[77]至于具体进行艺术创作的工匠则不见文献记载，无从查考。

1345年落成的过街塔由三座佛塔组成，是故《析津志》称其为“过街三塔”。[78] 其形制据欧阳玄塔铭，“塔形穹隆，自外望之，输(轮)相奕奕。人由其中，仰见图覆，广壮高盖，轮蹄可方。中藏内典宝诠，用集百虚，以召诸福。既而缘崖结构，作三世佛殿，前门翚飞，旁舍棋布，赐其额曰‘大宝相永明寺’”。[79] 云台(即过

---

[66]详见宿白《居庸关过街塔考稿》，第338—341页。

[67]详细参见村田治郎《居庸关》第121—307页中所录汉、藏、梵、八思巴、畏兀儿和西夏六体铭文，同时参见宿白《居庸关过街塔考稿》第346页给出的欧阳玄铭文与五体铭文中的人名对照表。

[68]详见村田治郎《居庸关》，第243—269页。

[69]其原因详见宿白《居庸关过街塔考稿》，第347页。

[70]关于《元史》缺载的原因，请详细参见王森《西藏佛教发展史略》，第87页。

[71]《佛祖历代通载》卷二二，第730页。

[72]《萨迦世系史》汉译本，第229页；同时参见《汉藏史集》汉译本，第211页。

[73]《贤者喜宴》藏文本，第1426页。这里的款·贡噶坚赞即指贡噶坚赞贝桑布，即塔铭中之喜幢吉祥贤。款为家族名字，同时贡噶坚赞贝桑布通常又略称为贡噶坚赞。

[74]《汉藏史集》第211页云：“二十二岁时去朝廷，在也孙铁木耳皇帝在位之时受封为靖国公，在札牙笃皇帝在位的后期、懿凌质班皇帝在位之时、妥欢帖睦耳皇帝在位的初期担任这三位皇帝的上师，受封为帝师，大兴佛法。”

[75]关于他出任帝师的任职时间，《萨迦世系史》所载二十七年似为虚算。

[76]详见《萨迦世系史》第229页。该段译文为：“当时该处不时发生海啸，危害很大。大师用抛投食子和拍击七夜等咒术，使海水降退。另外，当时反叛的军队中有许多人用幻术变幻出投掷武器的骑兵，将我方杀得大败。后来经过大师敬奉三宝，请求护法神保佑等佛事活动，天降大冰雹，使天空中的所有兵将落地，我方获得大胜。”

[77]南星剌麻，汉文塔铭作国师南加惺机资，藏文塔铭缺，藏文名字疑为nam-mkhav seng-ge。《元史》卷三九《本纪第三十九·顺帝二》，第837页在记述至元二年(1336)事时曾提到了一位名叫曩加星吉的国师：“以燕帖木儿居第赐灌顶国师曩加星吉，号大觉海寺，塑千佛于其内。”此即欧阳玄铭文中之南星剌麻，汉文塔铭中之国师南加惺机资。从藏文对音来看，塔铭中的“资”字似乎为笔误。

其徒日亦恰朵儿，藏文作rin-chen rdo-rje；资政院使金刚吉，汉文塔铭作金刚义，藏文作rdo-rje bkra-shis，由此可知，金刚义为笔误，应为金刚吉；太府监卿普贤吉，藏文缺，应为kun-bzang bkra-shis。

[78]《居庸关过街塔考稿》，第339页。

[79]《居庸关过街塔考稿》，第341页。

街塔现存塔基)门券壁面五体造塔功德记铭文,也有建三塔开一乘之门的明确记载。[80] 由此可见,塔基之下为通道,其上为三座佛塔,塔中还有经咒等装藏。从五体造塔功德记所载塔基穹隆券顶、门券壁面所雕佛像、经咒来看,正如宿白先生研究的,均与妙应寺白塔的装藏和雕饰颇为接近,只是布局采取了因地制宜的办法而已。也就是说,妙应寺白塔中的五方佛安请在塔底,过街塔的五佛曼荼罗安请在券顶;白塔在塔瓶图诸佛菩萨圣容,而过街塔则在左右券面雕刻十方佛像;白塔装藏和过街塔所镌陀罗尼经咒均属五部陀罗尼,只是数量有所不同而已。由于妙应寺白塔如前所述,帝师亦怜真参与了设计,为噶当觉顿塔造型,而过街塔为帝师喜幢吉祥贤参与设计,两人同为萨迦派高僧,具有相同的文化和宗教传承,因此过街塔之"排布庄严"和塔形均应与妙应寺白塔同出一辙。换言之,在明代就已消失的三座佛塔的造型应与白塔的造型密切相关,疑同为元代西藏和内地最为流行的噶当觉顿塔造型。[81]

过街塔塔基即云台所雕藏传佛教密宗内容的浮雕,是北京现存唯一的元代藏传佛教雕塑作品。浮雕主要分布在南北券门两侧、门券左右壁面和券顶部分。

券门浮雕题材主要为佛教的六拏具、云纹、卷草纹和交杵金刚等装饰纹样。从结构来看,整个券门由柱基、石柱和券拱三部分组成,与藏传佛教佛像背光形制相同。其中,两侧柱基、石柱及其纹样为对称构图。柱基为巨大的十字交杵金刚,上承石柱部分的双重仰覆莲瓣组成的莲花座。一头大象站立于莲花座上,象背上为两只后腿站立的瑞兽。瑞兽形体似狮,尾部上立,前腿回收,呈立行状。嘴部大开,口吐瓔珞,组成三串宝珠纹。瑞兽之上为童子,童子双腿叉开,跨骑于兽背,一手抚兽背,一手持花茎(彩图 4u－2－3　背光局部,石雕)。石柱之上为券拱。两只摩羯鱼(一译鲸鱼)对称地分别站立在仰瓣莲花座上,尾部艺术化地弯曲成两个涡卷形圆圈,向券拱顶部延伸,最后与龙尾相接。

券拱顶部中心为迦楼罗(一译大鹏,一译金翅鸟),左右为龙王。迦楼罗为鸟首、人身、禽爪,头戴宝冠,上身裸露,双肩和胸部饰有蛇饰,双翼和双手张开,成欲飞行状。同时双爪分别踩踏着左右龙王的一只脚。十分有趣的是双翼上方分别刻有两个圆圈,其中右侧圆圈内雕有一只兔子,左侧圆圈内雕有一只三足乌鸦(彩图 4u－2－4　大鹏鸟和日月,石雕)。显而易见,分别为月亮、太阳,系典型的汉族文化母题。两侧的龙王除面部造型外,余皆相同:头部为七头龙王,上身裸露,双手上扬,下身着裙,双脚呈弓立状,造型独特,与常见的龙王或龙女造型不同。常见的龙王或龙女造型为人首龙身,没有人足,而在此雕刻中,龙似乎沿着人体背部攀缘而上。最后,龙尾向两侧蜿蜒延伸,同摩羯鱼尾相接,从而构成了整个券门的浮雕。此外,从石柱到券拱外侧,刻有两道一周的装饰条带,其中,外侧为卷草纹,象征火焰,内侧为圆花和立式金刚交叉组成的装饰条带。[82]

上述券门雕刻中的大象、兽王、童子、摩羯鱼、龙王和迦楼罗题材,就是藏传佛教造像中常见的背光母题。据清代西番学总管工布查布撰著的《造像量度经解》,六拏具在宗教上具有特殊的含义。此即大鹏乃慈悲之相,摩羯鱼为保护之相,龙王为救度之相,童子为福资之相,兽王为自在之相,而大象则为善师之相,合为六度之义。[83] 居庸关的六拏具在造型上与 1280 年修建的萨迦南寺集会大殿佛像中的背光相近,由于过街塔的设计与出身于萨迦派的帝师喜幢吉祥贤密切相关,因此居庸关的同类题材当与萨迦寺同出一源。此外,这一母题还影响到了明初内地的一些佛教艺术,如南京的大报恩寺琉璃塔门上采用的同类题材的券面,即是其中典型的一例。略微不同的是,大报恩寺塔的六拏具虽取法西藏,但与居庸关相比,已经出现了明显的发展与变化。[84]

过街塔塔基南北券门东西两壁壁面浮雕,由底部的四大天王、顶部的十方佛和贤劫千佛组成,为居庸关浮雕中最为精彩的部分。其中,四大天王浮雕的具体分布为:东壁左侧即东北为东方持国天王,东壁右侧即东南为南方增长天王,西壁左侧即西南为西方广目天王,西壁右侧即西北为北方多闻天王,东西构图

[80] 如汉文塔铭云:"建立高显窣覩波,三乘三宝及□□,□□□等建三塔,果报唯一□无差,开一乘门明不二,于一天人师塔中。"参见村田治郎《居庸关》,第 121—126 页;宿白《居庸关过街塔考稿》,第 350 页。

[81] 关于妙应寺白塔和过街塔之间异同,宿白先生在《居庸关过街塔考稿》第 351—352 页进行了详细的比较,其结论为"两塔之差异,只在繁简,过街塔系摄其主要内容,在取意上并与白塔无殊",令人信服。与此同时,在第 353—356 页还对过街塔的三座佛塔的塔形进行了推定、说明与详细的补充。

[82] 同时参见《居庸关》第 47—55 页中的相关描述及插图 9—12。

[83] 工布查布《造像量度经解》,金陵刻经处刻本,同治十三年(1874)本。同时参见李鼎霞编著《佛教造像手印》,北京燕山出版社,1991 年,第 17—18 页。

[84]《居庸关过街塔考稿》,第 360—361 页,注 50。在此,宿白先生依据工布查布著作《造像量度经解》对居庸关和南京大报恩寺塔六拏具题材进行了详细的比较。结论是:"居庸关过街塔者为原始,如龙子(龙王)颈上出七蛇首,童男骑怪兽等,皆萨迦旧制。而大报恩寺塔虽亦取法西藏,但龙子之上身已与传统之飞仙无异矣。"

对称。每位天王的构图略成梯形，下大上小，上宽约 4 米，下宽约 4.34 米，高 2.82 米，构图十分巨大，可谓巨制宏幅。

东方持国天王头戴宝冠，冠上饰化佛，身着铠甲，双肩天衣飘举，脚蹬皮靴，左手持琵琶，右手拨弦，坐立于岩石之上。国字脸，倒八字眉，双目怒视，鼻孔开豁，双唇紧闭，四肢粗壮有力，威武雄壮，颇有气吞山河、压倒一切之气概。右脚前伸，脚踏女鬼，女鬼匍匐在地，表情甚为苦楚，左手无力地摇摆，呈屈服之状；左脚弯曲，腿压一魔鬼，魔鬼头上长角，上身裸露，形貌丑陋，身材矮小，右手抚膝，呈极力挣扎之状。天王左右分别为其胁侍立像。其中，左胁侍头戴头盔，身着护胸甲，脚着皮靴，手持竹节鞭，头部右向，朝向天王一侧，双目圆瞪；右胁侍亦戴头盔、护胸短甲，右手抱拍板，赤脚而立。按《大智度论》，此二胁侍分别为乾达婆和毗舍阇。天王和胁侍身后为云纹，其中在右胁侍顶部的云纹之上镌有尊像名，为“东方持国天王”（彩图 4u－2－5　持国天王，石雕）。

南方增长天王的构图与持国天王大致相同，不同之处在于增长天王双脚屈伸的姿势，与持国天王正好相反。在此，增长天王位于画幅中央，头戴圆形宝冠，冠上饰化佛，身着铠甲，呈坐姿；额头紧锁，双目圆瞪，双唇紧闭，左手握剑鞘，右手拔剑；右脚弯曲，腿压魔鬼。魔鬼上下裸露，单腿跪立，右手握蛇，左手用力推挡天王右腿，呈极力摆脱之状；左脚前伸，用力蹬踏一仰卧魔鬼。魔鬼为鸟首人身，面容丑陋，双脚来回蹬踏，双手于胸部极力阻拦天王右脚之踩踏，五官变形，鸟嘴大张，成垂死挣扎状。天王左侧为胁侍立像，为武士装束，头戴头盔，身着铠甲，怒视前方之鸟首人身之魔，满脸怒气，右手挥拳上扬，左手紧握拳头，呈进攻之状；右胁侍身着护胸短甲，赤脚，头发倒立，背负弓囊，肩挎箭袋，右手当胸持剑鞘，左手握剑柄，呈拔剑状。据《大智度论》，左右胁侍应为鸠槃茶和薜荔多。主像和胁侍身后为云纹，其中在左胁侍顶部的云纹之上刻有汉文“南方增长天王”字样。

西方广目天王的构图和造型与持国天王相同，胸部和右腿下部画面严重脱落。宝冠和装束也几乎与持国天王相同，右手持龙，左手当胸上举，持物宝珠脱落。前伸的右脚和所踏魔鬼的面部剥落，从服饰来看，应为一女鬼，与持国天王所踩魔鬼相同。左脚弯曲，腿压一男性裸体魔鬼，魔鬼头部仰视，双手反剪，呈垂危之状。左胁侍除腰部外，全身赤裸，头发倒立，身体右侧剥落，左手托一巨大的矛状武器。右胁侍为一文官式人物，头戴冠冕，身着官袍，脚着朝靴，宽衣博带，双手当胸持笏板。此二胁侍据佛经，应为龙王和富多那。与持国天王、增长天王及其胁侍一样，背部为云纹，同时在右胁侍顶部的云纹之上刻有“西方广目天王”的铭文（彩图 4u－2－6　广目天王，石雕）。

北方多闻天王构图与增长天王基本一致，服饰接近持国天王。头戴宝冠，冠上饰化佛，身着铠甲，肩部天衣飘举，右手持宝幢，左手握吐宝鼠鼬（部分脱落）；右脚弯曲，压一半裸魔鬼，魔鬼头部长有两只小角，右手持蛇，左手推挡天王右腿；左脚前伸踏一仰魔，构图与增长天王相同。仰魔脚着长靴，身着长袍，头戴冠，具有蒙古服饰特点。左胁侍除腰部外，全身裸露，额开第三眼，头发倒立，左手托一藏式佛塔；右胁侍上身为武士装束，下身赤裸，头着头盔，胸着短甲，右手托一巨大的宝杖。按佛经，二胁侍应分别为夜叉和罗刹。三像身后为云纹，其中在左胁侍顶部的云纹之上雕有“北方多闻天王”字样。[85]

门券东西两壁壁面四大天王顶部浮雕，据造塔功德记为十方佛和贤劫千佛。[86] 其中，东西两壁各有五方佛，构图对称。同券顶的五曼荼罗一样，东西两侧的五方佛也将壁面对等地分成五个部分，佛与佛之间用贤劫千佛小像相隔。每一方佛的外形轮廓呈长方形，其中靠近券顶部分较宽，莲座部分较窄。佛位于长方形构图中心，造型基本相同，均为高髻宽额，丰肩右袒，细腰舒膝，结跏趺坐于十字折角的须弥座莲花座上。莲花通常由仰瓣和覆瓣组成，造型接近方形。舟形头光，马蹄形身光。无数莲花花环和卷草纹沿佛两侧的身光和头光边缘伸展，最后形成马蹄形大背光，背光两侧分别为祥云和供养飞天。在长方形边框外，即每方佛的上部和左右两侧，从上到下分别整齐地排列着十四排贤劫千佛小像，共一百零六尊。如是，十方佛周围雕刻有一千零六十尊贤劫千佛。由于各种原因，现存贤劫千佛绝大多数已经面目不清，底部一侧严重剥落。除背光外，贤劫千佛的造型同十方佛大致相同，均为坐像，高髻，袒右肩，结跏趺坐，舟形头光，马蹄形身光。

[85] 详细参见高田修《四大天》一节，见《居庸关》，第 55—60 页及插图 13—16。关于四大天王图像学和持物，请参见同著第 61—69 页中的详细讨论。在藏传佛教艺术的四大天王中，西方广目天王的持物通常为蛇和宝珠，而在绝大多数汉传佛教艺术中，广目天王的持物为羂索或蛇索，请特别参见第 64 页中的各个艺术实例对照表。

[86] 关于十方佛和贤劫千佛的名字，各种文字的塔铭略有不同。八思巴文称“十方及贤劫千佛”，畏兀儿文记作“十方及贤劫”，西夏文记作“十方佛及千佛等”，汉文作“紫金光聚十如来，千佛端严摄受相”。

十分有趣的是，十方佛的手印只有三种，分别是：1. 双手当胸作说法印；2. 双手当胸作转法轮印；3. 右手作与愿印，左手作定印。每侧五方佛手印的配置秩序为：说法印、转法轮印、与愿印和定印、说法印、转法轮印。也就是说，十方佛中，其中有四方佛作说法印，有四方佛作转法轮印，东西两壁正中的一对佛像作与愿印和定印。除中间这对佛像的手印完全相同外，东西两壁相对佛像的手印都不相同，正好是说法印和转法轮印相互交叉配置，这样就避免了单调和雷同（*彩图 4u-2-7　十佛之一，石雕*）。据《居庸关》类比，这十方佛与清代《诸佛菩萨圣像赞》一书中的十方佛造型相近。据后者，十方佛的名字如下：

汉文	藏文
1. 随应佛	sangs-rgyas rjes-su-spyod-pa
2. 显圣王佛	sangs-rgyas mngon-vphags-rgyal-po
3. 善灭净譤佛	vkhon-dang(?)-rgyags-pa-rnam-gnon(?)
4. 宝身光辉佛	sangs-rgyas rin-chen-gzugs-bkod-vod-snang
5. 善灭魔障佛	sangs-rgyas bdud-dang-yid-gnyis-kun-tu-vjoms(?)
6. 不回吉祥轮佛	phyir-mi-ldog-pavi-vkhor-lo-vbyung-bavi-dpal
7. 宝伞胜佛	sangs-rgyas rin-chen-gdugs-vphags
8. 随引菩提佛	sangs-rgyas byang-sems-vdul-ba(?)
9. 无畏灭冥佛	skrag-med-mun-bral-rgyal-po
10. 初慈决疑佛	dang-po-sems-skyed-the-tshom-gcod-mdzad[87]

券顶为五铺曼荼罗，汉文、八思巴文、畏兀儿文和西夏文造塔功德记铭文对此均有记载。其中，八思巴文和畏兀儿文所载相同，分别为阿閦佛、普明佛、金刚手、阿弥陀和释迦佛（畏兀儿文缺此）曼荼罗。西夏文称此为"五智自性五曼荼罗"，而汉文只称"五佛"。显而易见，此五佛并非五方佛，因为常见的五方佛由大日如来佛、阿閦佛、宝生佛、无量光佛和不空成就佛组成；而该五佛只有其中的大日如来佛（即普明佛，又称为普明大日如来佛）、无量光佛（即阿弥陀佛）和阿閦佛，无宝生佛和不空成就佛，取而代之的金刚手和释迦牟尼佛并不属于传统五方佛的范畴。由于铭文对其图像学文献未作交代，因此这种布局有待于今后作进一步的研究。

五铺曼荼罗外形分别呈正方形，将券顶平均地分为五部分，在券顶一字排开。由于时间的推移和雨水等自然的侵蚀，五曼荼罗除大体轮廓外，局部现已剥落不清。方形之内为圆形曼荼罗，在圆形曼荼罗和方形的边框之间留有一道圆圈，从而使四角形成了一个三角形的区域。在此区域之内，于中心分别雕有一个净瓶，两枝莲花茎从瓶中飞出，分别向左、右的上方蔓延伸展，形成五个圆环，在圆环中央分别雕有佛、菩萨、护法和梵文种子字等纹样。中心的曼荼罗为典型的藏传佛教密宗中常见的曼荼罗造型（*彩图 4u-2-8　曼荼罗之一，石雕*）。曼荼罗中心为主尊佛像，四周为菩萨和护法像。其中，阿閦佛曼荼罗中心为主尊阿閦佛。阿閦佛为菩萨装，结跏趺坐，右手作触地印，左手定印、持金刚，圆形头光，马蹄形身光。其外为八瓣莲花，其上分别安请有一身菩萨，均半跏趺坐，持物不清。其外四角分别安请有一身菩萨，趺坐，标志不明。其外四门分别安请有一身护法，门两侧各安请有两身小像，整个曼荼罗共雕刻阿閦佛及其眷属三十三身。

普明佛曼荼罗（部分已剥落）主尊为普明大日如来，为四面造型，菩萨装，结跏趺坐，作定印。在四周井字形划分的区域中，分别安请有一身菩萨。其外为一周的十六瓣莲花，每一瓣莲花上均雕有一身菩萨。与此同时，在此外的三重方坛和四门及四角都分别雕有各种眷属之像。整个曼荼罗共雕刻佛像一百九十七身。

金刚手曼荼罗由二十九身诸佛、菩萨和护法等像组成。其中主尊金刚手位于曼荼罗中心，为菩萨装，右手当胸持金刚杵，左手置膝持金刚铃，结跏趺坐于莲台，圆形头光，马蹄形身光。其外为四瓣十字形对称的莲瓣，其上各有一身菩萨，菩萨均结跏趺坐，右手均作与愿印，左手当胸，但持物不明。其外四隅也分别雕有一身菩萨，标志不清。其外四门正中为护法神，均呈展右立状。与此同时，在四门两侧各雕有两身小像。

阿弥陀曼荼罗主尊为阿弥陀佛，即无量光佛，为菩萨装，双手呈定印，结跏趺坐端坐于莲台之上，圆形头光，马蹄形身光。其余之诸佛、菩萨和护法的除尊像不同外，布局与金刚手曼荼罗完全相同，整个曼荼罗共雕有金刚手及其眷属二十九身。

释迦曼荼罗主尊为释迦牟尼佛，为佛装，双手当胸作转法轮

[87] 详见高田修《十方佛和千佛》一节，见《居庸关》，第70—75页，同时参见插图18十方佛和千佛配置图。

印，结跏趺坐。其外为八瓣莲花，每一莲花之上，均有一身菩萨。其外四隅也分别安请有一身菩萨，同时在其外四门中心也分别安请有一身护法之像。此外，在护法两侧也分别安请有两身小像。整个曼荼罗的布局与阿闳佛曼荼罗的布局相同，共雕有三十三身诸佛、菩萨和护法之像。[88]

现存居庸关过街塔塔基浮雕的题材，除四大天王外，毋庸讳言，均与元代盛极一时的萨迦派密切相关。券门浮雕六拏具题材尽管最早渊源于印度，与此同时在古代印度的阿育王石柱和山奇大塔等艺术遗迹中都能找到它们的原型，或甚至可说是极为相近的造型，但它们不是从印度直接传入的，而是通过西藏传入的，其间也经历了一些发展和变化。券顶的五曼荼罗尽管最早也同样渊源于印度佛教密宗，但它也是从西藏传入的，并且早就已经成为藏传佛教文化中密不可分的一部分内容。因此，其间已经注入了藏传佛教的血液。

萨迦派是藏传佛教后弘期西藏各个教派中以弘传密宗曼荼罗而著名的教派，同时也是以擅长绘制曼荼罗而声名远扬的教派。曼荼罗是藏传佛教密宗体系中的重要内容之一，萨迦派的早期传人不仅为与此密切相关的密宗四部的译入和弘传乃至于系统的形成作出了重要贡献，而且无上瑜伽续部中父续、母续和不二续的划分就是由萨迦派率先进行的。[89] 萨迦南寺建成之后就在寺中绘制了不少曼荼罗壁画，现存大殿顶层的一百三十九铺曼荼罗壁画据载就是当时绘制而成的。同时，萨迦派的曼荼罗壁画对当时的夏鲁寺也产生了重要的影响，因为夏鲁寺的曼荼罗壁画是由布顿大师设计的，而布顿大师则与萨迦派的教法密切相关。[90] 不仅如此，萨迦派的曼荼罗还对随后明初，即1418—1436年修建的著名江孜白居寺吉祥多门塔的曼荼罗壁画也产生了深远的影响。如据白居寺吉祥多门塔壁画题记，吉祥多门塔五层东无量宫殿北壁以金刚界大手印为主的根本大曼荼罗(坛城)壁画，就是根据萨迦派创建者之一贡噶宁波大师(1092—1158)的主张绘制而成的。与此同时，吉祥多门塔一层叶衣佛母殿东壁的三面六臂黄色叶衣佛母、一层增禄佛母殿的红色大象鼻天和四层不空成就佛殿中的壁画，也是根据萨迦派的相关曼荼罗仪轨创作而成的。[91] 由此可知，居庸关过街塔塔基券顶的五铺曼荼罗浮雕应按萨迦派相关的曼荼罗仪轨雕塑而成。

从过街塔浮雕的风格来看，具有两种风格混合的明显特征。一种是来自遥远边陲的陌生风格，具有尼泊尔风格痕迹的藏式风格；一种是在中原内地发展形成的汉式风格。显而易见，券拱的五铺曼荼罗和其下的十方佛与贤劫千佛为藏式风格的代表，其下的四大天王为汉式风格的典范，而券门的六拏具则是这两种风格走向融合的明显例证。实际上，综观元代内地藏传佛教的艺术创作历史，这一特点是元代内地藏传佛教艺术创作的最大特点和艺术倾向，1282—1292年创作的杭州飞来峰艺术遗迹是这两种风格融合的成功范例(详见下文飞来峰一节内容)。

券拱的五铺曼荼罗和其下东西两壁的十方佛，与贤劫千佛的构图几乎都采用方形，除贤劫千佛外，人物的配置和刻画似乎都严格遵循相关经典中规定的仪轨，而没有艺术家发挥的空间。尽管人物和曼荼罗的刻画极其精致，细致入微，但总体上给人一种囿于传统的神秘感受，缺少纯粹意义上的艺术活力。在艺术家和过街塔设计者的立意来看，诸佛菩萨在此处的表现只是一种弘法的需要，并非是为了宣泄个人的艺术情感。因此，对仪轨的忠诚远远湮没了个人的情怀。佛像的造型具有明显的程式化倾向，高髻宽额，丰肩右袒，细腰舒膝，跌坐的造型与萨迦寺大殿中的释迦牟尼佛等雕塑如出一辙。面部下视的双眼、丰满的双颐和欲闭欲启的双唇，都力图传递出一种宁静致远、肃穆而又恬静、物我两忘的神秘空灵之感。

四大天王组像与藏式风格的诸佛菩萨相比，除个别局部的服饰以外，展示出一派蔚为壮观的汉传佛教艺术风格，这正好与藏式风格形成了鲜明的对照。组像中的所有人物不仅是汉式的，服饰、持物(如琵琶、剑、笏板等)和装饰纹样(云纹、龙纹、岩石等)也是典型的汉族艺术母题。主尊面部的国字脸、倒八字眉和身着的铠甲从唐代以来，就一直激发着藏传佛教艺术家创作同类题材的灵感。与此同时，与五曼荼罗、十方佛和贤劫千佛相比，四大天王的刻画给人更多的是强烈的冲动，尽管方形的构图和主尊与胁侍以及魔鬼的配置仍然没有超出程式化倾向的藩篱，但变化丰富、纯熟流畅、具有表现力度的精美线条却给人一

[88]关于五曼荼罗的详细描述和尊像位置以及造型及推定，请参见高田修《五坛城图》，见《居庸关》，第76—82页；同时参见插图20—24。

[89]详见 bSod nams rgya mtsho, “Introduction” to *The Ngor Mandalas of Tibet*, by bSod nams rgya mthso and Musashi Tachikawa, Bibliotheca Codicum Asiaticorm 2, The Center for East Asian Studies, Tokyo, 1991, p. 9.

[90]详见第四章第三节有关夏鲁寺的内容。

[91]熊文彬《中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画艺术研究》，中国藏学出版社，1996年，第144页。

种耳目一新之感，充满了难以言表的艺术魅力。

总体上，四大天王组像追求一种力量和抗争的表现，所有的艺术语言都围绕这一主题展开。主尊和胁侍面部夸张的变形，即紧锁的双眉、圆瞪的双目、开豁的鼻孔和紧闭的双唇都无不传递出一种强烈的忿恚之感；同时，相对高大的形体、粗壮的四肢，尤其是胁侍四肢块状肌肉的夸张，也无不传递出一种巨大的力感。与此相对，主尊双脚下形体较为矮小的佛法之敌在面对强大对手的同时，也不得不为自己的生存想方设法而进行最后的抗争：纤弱的女鬼不得不在哀嚎之中宣布投降，而更多的则是粗壮结实的男鬼不得不进行最后殊死的反抗，进行力与力的最后较量。

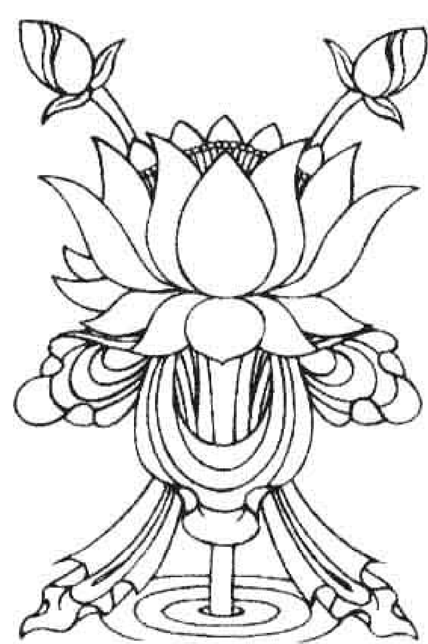
其中，南方增长天王组像的表现最为扣人心弦，艺术家将画面聚焦于力与力较量的精彩时刻。增长天王微微左斜的身躯和往上微抬、弯曲的右腿与腿下单腿跪立、单手用力上举的鬼卒以及鬼卒四肢和肌肉的夸张，无不传递出一种力与力的极度冲突。而天王粗壮有力、伸展而出的左腿和左脚所具有的力感，又通过双脚蹬踏、双手极力推挡左脚、表情极度痛苦和近似绝望之鬼卒的刻画得到了有力的烘托。换言之，鬼卒结实有力的身躯和四肢的表现，尤其是右臂肌肉的勾勒和天王右脚脚底外斜的匠心处理，将天王和鬼卒力量的刻画推向了高潮。而拔剑出鞘这一造型的刻画犹如画龙点睛，正好将力量的对比中处于劣势的鬼卒的命运推向了终极。与此同时，左胁侍极度愤怒的表情、前倾的上身、上举的右手和拳头紧握的左手以及略微拉开的双腿，无不显示出胁侍独特的个性和强烈的憎恨，与整个画面达到了高度的协调和统一。毋庸讳言，艺术家的个人情感和艺术才华通过线条的勾勒、形象的塑造，在此得到了完美的展现。

券门六拏具及其边缘的金刚和卷草纹式的火焰纹等装饰纹样，五曼荼罗中的三角形和四门装饰纹样，十方佛背光中和南北券门内侧——即四大天王边缘的连续性团花装饰纹样，以及四大天王背景中穿插的云纹等图案的刻画十分精美，纹样丰富，造型优美，线条如行云流水，显示出雕塑家非凡、高超、娴熟的艺术功力和技巧。[92] 在此，不仅能看到对同一时期和随后西藏的藏传佛教艺术具有普遍性影响的云纹，也能看到江孜白居寺吉祥多门塔壁画佛像背光中所采用的连续性团花图案。[93]

[92] 关于居庸关浮雕中纹样的种类及其分析，请参见村田治郎《云台浮雕西部的意匠》，见《居庸关》，第83—112页，同时参见插图25—29、30a和30b。
[93] 关于白居寺壁画中的连续性团花纹样背光，请参见熊文彬《中世纪藏传佛教艺术——白居寺壁画艺术研究》第123—135页，同时参见插图2—3，图版5、15和18。

第三节

藏传佛教艺术在江南的传播(上):杭州飞来峰藏传佛教造像



元代时期以浙江、福建和广东为首的江南地区是藏传佛教流行的另一大中心之一。此时期,这里不仅建造了著名的杭州飞来峰石窟、吴山宝城寺、镇江过街塔、泉州三世佛摩崖造像,而且还雕刻和刊印了以西夏藏和碛砂藏《大藏经》为主的大量的藏式风格木刻版画插图。其中位于今浙江省省会杭州市,在西子湖畔与灵隐寺隔溪相对的海拔 209 米的飞来峰,是我国内地现存规模最大的藏传佛教艺术遗迹之一,也是我国石窟分布较少的南方地区石窟造像的重要实例。五代、宋、元时期的大小佛教石窟和摩崖石刻造像分布其间,集汉传佛教和藏传佛教造像于一身,是中国佛教造像中融汉藏佛教艺术风格于一体、规模庞大、绝无仅有的大型石刻造像群,可谓"白石皆成佛,苍头半是僧"。其中西面洞顶悬崖上的"西方三圣"阿弥陀佛、观音和大势至菩萨组像雕刻于后周广顺元年(951),为飞来峰现存纪年最早的石刻造像。元代造像是飞来峰佛教造像中的主体和精髓部分,不仅数量最多,形制也十分巨大,其中部分造像题写有汉文、梵文经咒和赞语。据统计,现存元代造像六十七龛,大小造像一百十六尊。其中四十六尊为藏传佛教风格造像,六十二尊为汉式风格造像,八尊为受藏传佛教风格影响的汉式造像。①

一、杭州飞来峰造像的风格历史渊源

元代造像是飞来峰继两宋造像以来的最后一个高峰。这个高峰的突出特点是突然涌现出大量的藏传佛教艺术作品。这些作品的出现与元朝信奉藏传佛教和藏传佛教在江南的传播以及杭州特殊的地位密切相关。

自 1247 年萨迦班智达同阔端汗在凉州会面后,元朝的皇室成员都积极推行扶持藏传佛教的政策,尤其是忽必烈即位以后,出于政治上的需要,不仅身体力行地尊崇藏传佛教的高僧,同时还在中央设置掌管西藏行政和全国佛教事务的机构总制院(1288 年改为宣政院),封八思巴为帝师,并由帝师领衔管理。藏传佛教的僧人也通过举行各种宗教活动来报效朝廷,这些宗教活动和仪式上自皇帝的出行,下至朝廷的军国大事,无所不包,深得朝廷的青睐。

1276 年元军挥师南下,攻占杭州之后,为了彻底动摇南宋在江南长期统治的根基,"从精神文化上消除前宋的遗留的影响",② 从而确保自己的地位,元朝在以杭州为中心的江南采取了一系列措施,开始传播藏传佛教。其中,最重要的措施之一就是在杭州建立了管理江南佛教事务的总统所和行宣政院。

就在元军攻陷杭州的次年即至元十四年(1277)二月,元世祖随即"诏以僧亢吉祥、怜真加、加瓦并为江南总摄,掌释教",③ 专门管理江南地区的佛教事务。"江南总摄"一职文献多作"总统",如至元二十三年(1286)春正月甲戌,"以江南废寺土田为人占据者,悉付总统

①参见洪惠镇《杭州飞来峰"梵式"造像初探》,《文物》1986 年第 1 期,第 50 页。赖天兵认为,飞来峰现存元代造像共有六十八龛、一百十七尊,其中藏传佛教造像为三十三龛、四十七尊(见《杭州飞来峰元代时期造像艺术》,载《中国藏学》1998 年第 4 期,第 96 页),其数目与洪文差一龛一尊,尚待进一步调查。另据本节作者 1997 年前往飞来峰调查时,杭州市文物建筑工程公司告知,飞来峰现存造像七百三十四尊,其中五代造像数量不多,仅存十一尊,主要分布在青林洞附近。宋代造像形制较小,共有二百二十二尊,多集中在青林洞和玉乳洞洞内及其附近。关于五代和宋代造像,参见黄涌泉《杭州元代石窟艺术》,中国古典艺术出版社,1958 年,图版 26—28;浙江省文物考古研究所编《西湖石窟》,浙江人民出版社,1986 年,图版 17—98,《序言》第 2—3 页。西方学者关于五代和宋飞来峰造像的研究,参见 Richard Edwards,"*Pu-Ta-Maitreya and a Reintroduction to Hangchouvs Fei-Lai-Feng*," *Ars Orientalis* vol. 14 (1984), pp. 5 - 50, figs. 2 - 23, 29 - 34.

②详见邓锐龄《元代杭州行宣政院》,《中国史研究》1995 年第 2 期,第 85 页。

③《元史》卷一〇《本纪第十・世祖六》,第 174 页。

杨琏真加修寺”。[4] 其正式名称尽管在《元史》和《元典章》等正史中不见记载，但据相关文献应为“江淮诸路释教都总统”，如杭州飞来峰至元二十九年(1292)杨琏真加出资镌造的“西方三圣”铭文署衔为“大元国功德主宣授江淮诸路释教都总统永福杨大师”。[5] 其正式机构名称尽管也不见诸正史，但据相关铭文为“江淮诸路释教都总统所”，如至元二十四年(1287)郭经历的题名署衔为“江淮诸路释教都总统所”。[6] 关于总统所内所设职官，目前不详。据飞来峰造像供养人题记等记载来看，当时设有僧录[7]、僧判[8]和经历[9]等职。由于总统由三位僧人出任，因此他们上隶属于总制院，其下有原南宋各地的僧官机关，即僧录司、僧正司等机构。[10] 按前引1277年元世祖诏令，其中任命的“怜真加”就是杨琏真加，他在所任命的三位僧官中担负主要职责，[11]为首任江南释教总统。

关于杨琏真加，文献记载较多。其中，名字中的“琏”又作“辇”，“加”又作“佳”或“伽”。生卒年无考，为唐兀即西夏人。[12] 在唐兀语中，“琏真”为“宝”之意，“加”为“大”之意。[13] 由此可知，杨为其姓，琏真加为其名，即大宝之意。此外，元代文献还经常称他为“永福大师”、“永福杨总统”等。[14] 据《元史·释老传》，此人为帝师八思巴的弟子辈属，[15]与当时的总制院使、胆巴国师的弟子桑哥关系极为密切，至元二十八年(1291)正月当桑哥因东窗事发而倒台时，他也因此受到牵连而失势。从飞来峰由他出资镌造的“西方三圣(第99龛)”造像铭文来看，1291年桑哥倒台时他并没有立即下台，因为1292年仲秋时他仍在任。为此，“西方三圣”造像铭文明确记载：“大元国功德主宣授江淮诸路释教都总统永福大师杨谨发诚心，捐舍净财，命工镌造阿弥陀佛、观世音菩萨、大势至菩萨圣像三尊，端为祝延皇帝圣寿万岁，阔阔真妃寿龄绵远，甘木罗太子、帖木厄太子寿筭千秋，文武百官常居禄位，祈保自身世寿延长，福基永固，子孙昌盛，吉祥如意者。至元壬辰二十九年仲秋吉日建。”[16]检飞来峰由杨琏真加供养镌造的造像，“西方三圣”为最后一龛造像，同时也是整个元代飞来峰最后一龛造像。据此推断，杨琏真加在1292年“仲秋”之后不久就被罢免。因此，杨琏真加从至元十四年(1277)二月上任至至元二十九年(1292)仲秋为止，至少当了十五年的江南释教总统。

杨琏真加在位的十五年间，忠实地执行元世祖忽必烈的政策，修建藏传佛教寺塔，在江南大力传播藏传佛教。据文献，杨琏真加在江南兴建的藏传佛教寺院分为三类。一类是在毁坏宋宫殿和陵墓的基础上兴建的塔寺，一类为在宋故宫所建塔寺，一

---

④《元史》卷一四《本纪第十四·世祖十一》，第285页。在杭州飞来峰杨琏真加出资镌造的佛像铭文中均写作“总统”，如第89龛至元二十六年(1289)无量寿佛铭文《大元国杭州佛国山石像赞》作：“永福杨总统，江淮驰重望。旌灵鹫山中，向飞来峰上。凿破苍崖石，现出黄金像……”《佛祖历代通载》卷二二，第720页所载也与此载大致相同，作“江南释教都总统”。

⑤《西湖石窟》，图版说明第108条。

⑥《两浙金石志》卷一四，转引自邓锐龄著作第93页注2。又，飞来峰第92龛至元二十五年(1288)青头观音像造像供养人题记作“总统所”。参见《西湖石窟》，图版说明第156条。同时参见黄涌泉《杭州元代石窟艺术》，图版61中的相关拓片。

⑦关于僧录一职，如《西湖石窟》，图版说明第106条至元十九年(1282)“华严三圣”造像铭文作：“大元国功德主徐僧录等命舍净财，镌造毗卢遮那、文殊师利菩萨、普贤菩萨三尊，端为祝延皇帝万安，四恩三有齐登觉岸者。至元十九年八月日授杭州路僧录徐□□潭州僧录李□□。”又如第174条至元二十五年金刚萨埵造像铭文作：“至元二十五年八月□日建功德主石僧录液沙里兼赞。”又如，第194条密理瓦巴造像铭文作：“平江路僧录范□真谨发诚心，命工刊造密理瓦巴一堂……”等。

⑧关于僧判一职，如《西湖石窟》图版说明第157条至元二十七年(1290)普贤菩萨造像铭文作：“平江路僧判□□麻斯，诚心施财，命工镌造普贤菩萨一身，□□圣恩，以祈福禄，寿命绵远者。至元庚寅五月初三日。”

⑨关于经历一职，参见上注8。

⑩《元代杭州行宣政院》，第85页。

⑪关于另两位僧官，诸史无载。从名字上来看，似为藏人。其中，“亢吉祥”的名字似为意译，藏文为 bkra-shis；“加瓦”为音译，藏文为 rgyal-ba，意为“王”。待考。

⑫关于杨琏真加的族属有两种说法，一说为吐蕃人，一说为唐兀人。据陈高华考证，应为唐兀人。其一是元代畏兀儿诗人贯云石(1268—1324)在《道隆观记》中说“河西祝发杨永福总摄江南僧政”。陈高华先生认为，在元代，在涉及族属问题时，河西与唐兀是同义语。其二是明初即洪武三年(1370)，元朝史官危素与朱元璋谈论“宋元兴替”时明确提到“夏人杨琏真加为江南总摄”。参见陈高华《略论杨琏真加和杨暗普父子》，《西北民族研究》1986年第1期，第55页。

⑬《元代传记资料索引》杨琏真加条作：“杨琏真加，西夏人，至元间任江南释教总统，行事多不法，民怨恨之(按：唐兀语，琏真，宝也，加，大也)。”参见中华书局，1987年版。此处的唐兀语实际上是藏语，“琏真”即“怜真”或“邻真”，当为藏文 rin-chen，“琏真加”藏文或为 rin-chen-skyabs，安多藏人多以此命名。因为西夏文的“宝”音“粟”，如“宝瓶”，读若“粟令”，“宝物”读若“粟斡”，参看(西夏)骨勒茂才著，黄振华等整理《番汉合时掌中珠》，宁夏人民出版社，1989年，第15、28页。不过，西夏人也有取藏名者。

⑭参见《西湖石窟》，图版说明第128条。据陈高华著作第55页，“永福”为忽必烈所赐封号。此外，据元人笔记散文，他似乎还有一个名字叫“嘉木扬喇勒智”。因为笔记中所载嘉木扬喇勒智之事与杨琏真加所作之事相近。如姚桐寿所撰《乐郊私语》卷五(《四库全书·子部三四六·小说家类》卷一〇四〇，第398页)对此记载道：“德藏寺在县北五十里……国初……时有国师嘉木扬喇勒智，来寺中声言欲发天女等墓。……陆左丞爱女及朱提举夫人皆以有色夭死。闻用水银装殓，欲发尸淫秽之耳。及既下令，果及二墓。……国师五鼓肩舆，发众出寺。”郑元佑撰《遂昌杂录》(《四库全书·子部三四六·小说家类》卷一〇四〇，第392—393页)也有类似记载：“钱塘湖上旧多行乐处，西太乙宫、四圣观皆在孤山。……嘉木扬喇勒智，夺为僧窟。…… 和靖先生岂有含珠者，嘉木扬喇勒智亦发其墓焉。闻棺中一无所有，独有端砚一枚。……河西僧冯某者，与嘉木扬喇勒智同里，幼同学情好，益甚相同而相得也。既在江南掘坟，随以书召冯出河陇来江南。既至，道以杭故宋富贵家十坟，遣冯使之发掘。冯父子皆僧也。……嘉木扬喇勒智败。后五十年间，此曹无一存者。冯之父居杭西湖北山，余对邻，而其子则居昭庆寺之东。……钱塘门西出石函桥，河西僧三宝者垒石与砖，为西番塔。旧无有也，今四五十年矣。”

⑮《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第4522页有“为其(帝师)徒者……有杨琏真加者……”等语。但汉藏文献中没有明确提到他是八思巴的弟子。

⑯《西湖石窟》，图版说明第108条。

类为道观所改建。其中第一类见载于《元史》:“至元二十一年(1284)丙申,以江南总摄杨琏真加发宋陵冢所收金银宝器,修天衣寺……二十二年(1285)春正月……庚辰……毁宋郊天台。桑哥言:‘杨辇真加云,会稽有泰宁寺,宋毁之以建宁宗等攒宫;钱塘有龙华寺,宋毁之以为南郊。皆胜地也,宜复为寺,以为皇上东宫祈祷。’时宁宗等攒宫已毁建寺,敕毁郊天台,亦建寺焉。”⑰

第二类主要见载于《客杭日记》、《西湖游览志》和《嘉靖仁和县志》等明代史籍,所建塔寺分别为宋宫五寺,即般若寺、尊胜寺、报国寺、兴元寺、仙林寺等。其中,《客杭日记》对般若寺、尊胜寺两寺进行了记载:“大般若寺,寺在凤凰山之左,即旧宫地也。地势高下,不可辨其处所。……杨总统所建西番佛塔,突兀二十余丈,下以碑石甃之,有先朝进士题名并故宫诸祥花石,亦有镌刻龙凤者,皆乱砌在地。……万寿尊胜塔寺,亦杨其姓者所建,正殿佛皆西番形象,赤体侍立,随用金装,无自然意。门立四青石柱,镌凿盘龙,甚精致;上犹有前朝铜钟一口,上铸淳熙改元(1174)曾觌篆字铭在,皆故物也。”⑱由此可知,般若寺又有大般若寺之称,尊胜寺又有万寿尊胜寺之称。《西湖游览志》对五寺都进行了记载:“报国寺,元至元(二)十三年(1286),从胡僧杨琏真伽请,即宋故内建五寺,曰报国、曰兴元、曰般若、曰仙林、曰尊胜。报国寺即垂拱殿,殿角有银杏树,其实无心……兴元寺即芙蓉殿。般若寺即和宁门。仙林寺即延和殿。尊胜寺即福宁殿,下有曲水流觞。杨琏真伽发宋诸陵,建塔其上,其形如壶,俗称一瓶塔,高二百丈,内藏佛经数十万卷、佛菩萨像万躯,垩饰如雪,故又名白塔。至顺辛未(1331)正月十四日黎明,雷震之。至正末,为张士诚所毁。其寺钟,即故内禁物也。……四寺虽隘,而景致宏丽,延祐、至正间,诸寺递毁。”⑲此外,据《嘉靖仁和县志》,报国寺除了佛殿,在至正末毁于兵,并在洪武四年(1371)立为丛林。兴元寺毁于延祐六年(1319),后虽经重建,但未完又遭兵革,于是废弃。仙林寺在修建初期,其“住持荣佐岩结杨琏真加,请殿(延和殿)基为小仙林寺特建一塔,方半而止,俗称半橛塔”。尊胜寺废于1352年。⑳

第三类见于《西湖游览志》、《大元至元辨伪录》和《佛祖历代通载》。后者在《随函序》中对此载道:“至元十八年(1281)冬,钦奉玉音颁降天下,除《道德经》外,其余说谎经文尽行烧毁。道士爱佛经者为僧,不为僧者娶妻为民。当时是也,江南释教都总统永福杨大师琏真佳大弘圣化,自至元二十二年(1285)春至二十四年(1287)春,凡三载,恢复佛寺三十余所,如四圣观者,昔孤山寺也。道士胡提点等舍邪归正,罢道为僧者,奚止七八百人,挂冠于上永福帝师殿之梁拱间。”㉑

杨琏真加在出任释教总统期间,除大规模兴建藏传佛教寺塔外,还参与了杭州飞来峰石窟造像的雕刻和元代《普宁藏》大藏经(1277—1279)部分木刻版画的施刊。㉒ 据飞来峰石窟造像铭文,飞来峰冷泉溪南岸的无量寿佛像和呼猿洞的“西方三圣”造像为杨琏真加分别于1289年和1292年出资雕刻而成。其中,1289年施造的无量寿佛造像题写有著名的《大元国杭州佛国山石像赞》:“永福杨总统,江淮驰重望。旌灵鹫山中,向飞来峰上。凿破苍崖石,现出黄金像。佛名无量寿,佛身含万象。无量亦无边,一切入瞻仰。树此功德幢,无能为此况。入此大施门,喜有大丞相。省府众名官,相继来称赏。其一佛二佛,□起模画样。花木四时春,可以作供养。猿鸟四时啼,可以作回向。日月无尽灯,烟云无尽藏。华雨而纷纷,国风而荡荡。愿祝圣明君,与佛寿无量。为法界众生,尽除烦恼障。我作如是说,此语即非妄。至元二十六年重阳日住灵隐虎岩净伏谨述。大都海云易庵子安丹书。武林钱永昌刊。”除杨琏真加本人外,江南释教总统所的其他人员也资助了飞来峰石窟造像的雕刻。如据冷泉溪南岸山岩上的青头观音像所镌刻的“总统所的董□祥特发诚心施财,命工刊造观音圣像,上答洪恩,以祈福禄增崇,寿年绵远者。至元戊子三月吉日题”的铭文,总统所的董□祥于1288年出资雕刻了这尊青头观音像。此外,按飞来峰造像题记,“石僧录液沙里兼赞”等人也应为总统所的官员,此人曾于至元二十五年(1288)在飞来峰的通天洞口外施造了金刚

⑰《元史》卷一〇《本纪第十三·世祖十》,第272页。
⑱(元)郭畀《客杭日记》,转引自宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》,见《藏传佛教寺院考古》,文物出版社,1996年,第365—366页。
⑲(明)田汝成《西湖游览志》卷七“南山胜迹”,施奠东主编《西湖文献丛书》,上海古籍出版社,1998年,第66—67页。
⑳详见宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》,第366页。
㉑详见《佛祖历代通载》卷二一,第710页,同时参见宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》,第365页和380页注1。
㉒版画参见郑振铎《中国古代木刻版画选集》,第一册《碛砂藏》首引(一),人民美术出版社,1985年。同时参见宿白著作,图18—9。刊记分别为“总统永福大师”和“都功德主江淮诸路释教都总统永福杨琏真佳”。作品为典型的宋代汉式风格。

萨埵像。

由于杨琏真加"在江浙发掘宋皇室陵墓和大臣冢墓,㉓掠取财宝;㉔在故宋宫室遗址上修建藏传佛教密宗式的塔寺,以施行镇魇;改道观为佛寺,以配合元室在释道两家诤辩中支持佛教排斥道教的举动;指使支持僧人夺占书院、学舍以及其他前宋产业,以收买汉僧泯灭民族敌对心理与之合流;在江南佛教界,在传入藏传佛教同时,又扶植元世祖所重视的北方的教门、压抑盛行于南方的禅宗",㉕从而引起了江南人民的强烈愤慨和历代文人的强烈谴责,他在飞来峰命人为自己雕造的石像也遭到了被毁的命运。加上战争等原因,与他相关的文物除飞来峰石窟造像和《普宁藏》大藏经部分木刻得以幸存外,其他都已灰飞烟灭,不复存在。尽管杨琏真加的所作所为有悖民意,但客观上为藏传佛教在江南的传播和汉藏文化的交流提供了直接的契机。

杭州行宣政院的建立也与飞来峰石窟造像密切相关。1291年桑哥败露后,尽管杨琏真加仍在任,但元朝中央已开始调查其不法之事。为了彻底清除杨琏真加在江南遗留的影响,元朝一方面选贤用能,派沙罗巴出任江浙释教总统,以正僧风;另一方面决定尝试用一个新的俗人机构来代替僧人主政的释教总统所,这个俗人机构就是行宣政院。正是因为1291—1299年之间朝廷管理江南佛教事务用的是僧俗两套班子,因此1295年上任的沙罗巴才发出了"夫设官愈多则事愈烦,今诸僧之苦,盖事烦而官多也,十羊九牧,其为苟扰可胜言哉"的感叹,并建议朝廷最后撤销了总统所。因此,从1277年世祖在杭州设立释教总统所开始,至成宗1299年罢诸路释教总统所为止,由僧官出任管理江南佛教事务的机构在行使了二十二年权力之后便被行宣政院取而代之,结束了自己的历史使命。也就是说,从中央帝师系统派来的藏传佛教僧人享有的在江浙福建等地的宗教事务的管理权至此全部让与了俗人组成的机构。

据《至正金陵新志》,"行宣政院,从二品衙门",于至元二十八年(1291)设置,其职责是"管理江南诸省地面僧寺功德词讼等事"。治所最初设在建康(南京)水西门赏心亭,㉖1292年迁至杭州。㉗ 设院使、同知、副使、佥院、同签、院判、经历、都事、照磨等职。至正二十六年(1366)十一月由于明朝军队攻下杭州路后治所再度改迁福州,并更名为"福建行宣政院"。从相关资料来看,行宣政院隶属于中央的宣政院,在地方机构的配合协调下具体

㉓关于杨琏真加发宋陵之事,元明文献多有记载。其中,由宋入元的周密在《癸辛杂识》和《癸辛杂识别集》二著中记载最详。其中前者在"杨髡发陵"(《四库全书·子部三四六·小说家类》卷一〇四〇,第79页)中云:"杨髡发陵之事人皆知之,而莫能知其详。余偶录得当时其徒互告状一纸,庶可知其首尾。云:至元二十二年八月,内有绍兴路会稽县泰宁寺僧宗允、宗恺盗斫陵木,与守陵人争讼,遂称亡宋陵墓有金玉异宝,说诱杨总统。诈称杨侍郎、汪安抚侵占寺地为名出给文书,将带河西僧人部领人匠丁夫前来,将宁宗、杨后、理宗、度宗四陵盗行发掘,割破棺椁,尽取宝货,不计其数。又断理宗头,沥取水银含珠,用船装载宝货。回至迎恩门,有省台所委官拦挡不住,亦有台察陈言,不见施行。其宗允、宗恺并杨总统等发掘得志,又于当年十一月十一日前来,将孟后、徽宗、韦后、高宗、吴后、孝宗、谢后、光宗等陵尽发掘劫,取宝货,毁弃骸骨其下。本路文书只言争寺地界,并不曾说开发坟墓。因此,江南掘坟大起,而天下无不发之墓矣。其宗恺与总统分赃不平,已受杖而死。有宗允者,见为寺主,多蓄宝货,豪霸一方。"

关于发朝臣冢墓之事,在后者(见《四库全书·子部三四六·小说家类》卷一〇四〇)最详。该著第135—136页"杨髡发陵"云:"乙酉杨髡发陵之事,起于天长寺僧福闻号西山者,成于剡僧演福寺允泽号云梦者。初,天长乃魏宪靖王坟。闻欲媚杨髡,遂献其寺。继又发魏王之冢,多得金玉,以此遽起发陵之想。泽一力赞成之,遂俾泰宁寺僧宗恺、宗允等诈称杨侍郎、汪安抚侵占寺地为名,出给文书。(详见前集——原作者注)将带河西僧及凶党如沈照磨之徒部领人夫发掘。时,有宋陵使中官罗铣者,犹守陵不去,与之极力争执。为泽率凶徒痛棰,胁之以刃,令人拥而逐之。铣力敌不能,犹据地大哭。遂先发宁宗、理宗、度宗、杨后四陵,劫取宝玉极多。独理宗之陵所藏尤厚,启棺之初有白气竟天,盖宝气也。(帝王之陵乃天人也,岂无神灵守之——原作者注)理宗之尸如生,其下皆籍以锦,锦之下则承以竹丝细簟。一小厮攫取,掷地有声,视之,乃金丝所成也。或谓含珠,有夜明者。遂倒悬其尸树间,沥取水银。如此三日夜,竟失其首;或谓西番僧、回回,其俗以得帝王骷髅,可以厌胜致巨富,故盗去耳。事竟,罗铣买棺制衣收殓,大恸垂绝,乡里皆为之感泣。是夕,闻四山皆有哭声,凡旬日不绝。至十一月,复发掘徽、钦、高、孝、光五帝陵,孟、韦、吴、谢四后陵。徽、钦二陵皆空无一物,徽陵有朽木一段,钦陵有木灯檠一枚而已。高宗之陵,骨发尽化,略无寸骸,止有锡器数件,端砚一只。(为泽所得——原作者注)孝宗陵亦蜕化无余,止有顶骨小片,内有玉瓶炉一副及古铜鬲一只。(亦为泽取——原作者注)尝闻有道之士能蜕骨而仙,未闻并骨而蜕化者,盖天人也。若光、宁诸后俨然如生,罗陵使亦如前棺敛,后悉从火化,可谓忠且义矣。惜未知其名,当与唐张承业同传否?(后之作宋史者,当览此以入忠臣之传——原作者注)金钱以万计,为尸气所蚀,如铜铁,以故诸凶弃而不取,往往为村民所得。间有得猫睛金刚石异宝者,独一村翁于孟后陵得一髻,其发长六尺余,其色绀碧,髻根有短金钗,遂取以归。以其为帝后之遗物庋置圣堂中奉事之,自此家道渐丰。其后凡得金钱之家,非病即死,翁恐甚,遂送之龙洞中。闻此翁今为富家矣。方移理宗尸时,允泽在旁,以足蹴其首,以示无惧,随觉奇痛一点起于足心,自此苦足疾,凡数年,以致溃烂双股,堕落十指而死。天长闻僧者,既得志且富不义之财,复倚杨髡之势,豪夺乡人之产,后为乡夫二十余辈,俱俟道间屠而脔之。当时刑法不明,以罪不加众而决之,各受杖而已。"此外,元人陶宗仪在《辍耕录》卷三《发宋陵寝》(见《四库全书·子部三四六·小说家类》卷一〇四〇,第449—453页)和元人叶子奇在《草木子》卷三上《谈薮篇》(北京图书馆藏明万历三十四年杜有麟刻四卷本,卷三第106—107页)中也有与此大致相同的记载。

㉔《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》,第4521页对杨琏真加的这些不法行径总结道:"为其徒者,怙势恣睢,日新月盛,气焰熏灼,延于四方,为害不可胜言。有杨琏真加者,世祖用为江南释教总统,发掘故宋赵氏诸陵之在钱塘、绍兴者及其大臣冢墓凡一百一所;戕杀平民四人;受人献美女宝物无算;且攘夺盗取财物,计金一千七百两、银六千八百两、玉带九、玉器大小百一十有一、杂宝贝百五十有二、大珠五十两、钞一十一万六千二百锭、田二万三千亩;私庇平民不输公赋者二万三千户。他所藏匿未露者不论也。"

㉕《元代杭州行宣政院》,第85页,同时参见陈高华《略论杨琏真加和杨暗普父子》,《西北民族研究》1986年第1期,第55—56页。

㉖据《元史》卷一六《本纪第十六·世祖十三》,第354页,时间为九月丙午,但治所为杭州。该籍云:至元二十八年九月"丙午,立行宣政院,治杭州"。

㉗《至正金陵新志》卷六《官守志》,参见邓锐龄著作第86页,引文为:"行宣政院,从二品衙门。管理江南诸省地面僧寺功德词讼……至元二十八年于建康水西门赏心亭上开设,系托托大卿为头院使,三十年(1293)迁杭州。"关于迁杭时间,邓先生正确指出应为1292年,而非1293年。其原因是飞来峰二十九年镌造的金刚手菩萨像的供养人为脱脱夫人。据《西湖石窟》图版说明第158条,铭文为:"大元国功德主荣禄大夫行宣政院使脱脱夫人□氏,谨发诚心,愿舍净财,命工镌造金刚手菩萨圣像一尊。端为祝延圣寿万安,保佑院使大人福禄增荣,寿命延远,家眷安和,子孙昌龄。至元二十九年闰六月日建。"

处理江南的宗教事务。㉘

由于宣政院和中书省在具体处理僧人诉讼，尤其是在征收钱粮政策等方面上存在较大的差异，加之一些僧人甚至是官员为非作歹，贪赃枉法，随后的历代皇帝犹豫不决，从而导致这一机构屡废屡立。一方面，元代的皇帝大多虔信佛教，因而对以帝师领衔管理的宣政院及其垂直机构行宣政院的意见多采取宽容之策，而宣政院和行宣政院则以保护僧众的利益为其主要职责；另一方面，从世祖开始在寺产尤其是寺院的税收方面采取极为宽松的政策，因此寺院积极扩张土地而又不向政府交纳应该交纳的赋税。中央的政策经常前后矛盾，甚至出现了中书省颁布加派寺院差役的命令不久，皇帝接着又赐免寺院乃至全部僧人差役的情况。

终元一代，行宣政院先后三立两废，总共存在了六十三年，共有十三位院使先后领衔。㉙ 其中有两位院使与飞来峰石窟造像直接有关。第一位为首任行宣政院院使脱脱，于 1291 年出任。一作脱脱，应为蒙古人，疑为至元二十八年(1291)五月与塔刺海和忽辛一起授命纠察杨琏真加贪污案的“脱脱”。㉚ 其夫人曾于 1292 年在飞来峰理公塔西出资镌造了一尊金刚手菩萨。对此，铭文清楚记载道：“大元国功德主荣禄大夫行宣政院使脱脱夫人□氏，谨发诚心，愿舍净财，命工镌造金刚手菩萨圣像一尊。端为祝延圣寿万安，保佑院使大人福禄增荣，寿命延远，家眷安和，子孙昌龄。至元二十九年闰六月日建。”第二位行宣政院使杨院使也在飞来峰施造了两龛造像，分别为位于飞来峰呼猿洞的无量寿佛、文殊菩萨、救度佛母组像和位于冷泉溪南岸的多闻天像，均为至元二十九年(1292)七月吉日施造。其中，前一龛造像铭文为“大元国功德主资政大夫行宣政院杨谨发诚心，捐舍净财，命工镌造无量寿佛、文殊菩萨、救度佛母圣像三尊，祝延圣寿万安，阔阔真妃寿龄绵远，甘木罗太子、帖木厄太子寿筭千秋，祈保自身世寿延长，福基永固，子孙昌盛，吉祥如意者。至元壬辰二十九年仲秋七月吉日建。”后一龛铭文为“大元国功德主资政大夫行宣政院杨谨发诚心，捐舍净财，命工镌造多闻天王圣像一尊，端为祝延皇帝万岁，国泰民安，法轮常转，四恩总报，三有遍格，法界众生，齐成佛道者。至元壬辰二十九年七月仲秋吉日建。”

此外，在元初的江南还活跃着一些著名的藏传佛教高僧。他们与藏传佛教在江南的传播和藏传佛教造像在江南的出现以及汉藏文化交流方面也发挥了积极重要的作用。其中，沙罗巴和胆巴国师最为著名。沙罗巴为元代著名翻译家、江南著名的藏传佛教高僧，于 1259 年生于秦州(今天水)积宁，1314 年卒。曾于元贞元年(1295)出任江浙释教总统，1297 年改任福建等处释教总统，㉛元人多记其事。其中，《中庵集》云：“江浙释教总统雪岩，名沙喇卜(为沙罗巴的不同音译)，西蕃人。”㉜《秋涧集》也云：“释教总统佛智大师，姓积宁氏，名沙罗巴，华言为吉祥慧也。西番人，祖相嘉屹罗，父沙罗观，以象胥主译诸经，至师八世矣。师早侍帝师发(八)思巴，受知先朝，精详内典。”㉝《佛祖历代通载》也有与此大致相同的记载，并说他的名字叫“沙啰巴观照”㉞。从上述可知，沙罗巴似为藏人，号雪岩，又有佛智大师之称，累世以翻译而著称于世，为八思巴的弟子。同时，沙罗巴似为其简称，而沙啰巴观照为其全名。从其名字含义“吉祥慧”推

㉘关于行宣政院的具体职能，详细参见邓锐龄《元代杭州行宣政院》，第 86—87 页。

㉙关于对十二位院使的考证，详细参见邓锐龄《元代杭州行宣政院》，第 86—87 页。据本节作者检索，实际上，除上述十二位院使之外，大德年间还有一位重要的院使可补，此人为管卓星吉。据《碛砂藏》大藏经《妙吉祥平等秘密最上观门大教王经》卷一末题记：“都劝缘功德主荣禄大夫行宣政院使管卓星吉，发心敬施俸资中统钞壹拾锭，雕刊秘密大藏经，补完圣教，所集殊勋，上报佛恩，端为祝延皇帝万岁、皇后齐年、太子诸王福寿千春、国界安宁、法轮常转；次愿色身康泰、法乐长隆、爵禄增崇、吉祥如意；法界有情、同圆种智者。大德十一年(1307)八月日荣禄大夫行宣政院使管卓星吉题。”(转引自宿白《赵城金藏、弘法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》，原载《现代佛学》1964 年第 2 期，第 13—22 页，现汇入《藏传佛教寺院考古》著作第 222—233 页。请参见其中第 233 页注释 19)由此可知，尽管其上任和退任时间无考，但 1307 年时为行宣政院院使。管卓星吉，生平无考，从其名字来看，似乎与管主八有关，同为西夏人，并且其名字也似乎与藏名有些关系。如果有关系，似乎其对音疑为 vkav-vgyur seng-ge 或 dkon-mchog seng-ge。前者意为“佛语狮子”，后者意为“宝狮子”。总之，只是推测而已。

㉚《元史》卷一六《本纪第十六・世祖十三》，第 354 页云：至元二十八年五月“戊戌，遣脱脱、塔剌海、忽辛等三人追究僧官江淮总摄杨琏真加等盗用官物”。

㉛关于江浙释教总统与福建等处释教总统之间的建制和关系，由于文献缺乏详细的记载，目前尚不清楚，有待于今后进一步研究。从(清)陈棨仁《闽中金石录》抄本(国家图书馆善本部藏本)卷一一所收铭文来看，沙罗巴于大德二年(1298)在福建出任总统。如福建乌石山留有“大德二年立秋日，同雪岩总统饮乌石之道山亭”(同著第 6 页)和“雪岩总统沙罗巴、海岩总统苑吉祥、雪庵宗师李傅光大德二年四月望日同登绝顶(卷一二，同著第 6—7 页)”的铭文，鼓山也留有“总统三藏大师沙罗巴，监宪公脱脱木儿，签司陈锡、潘昂宵、秃满同余来游鼓山。大德二年春正月乙未福建闽海道肃政廉访使赵文昌题(卷一一，同著第 10 页)”的铭文。另外，从铭文来看，当时还有一位海岩总统苑吉祥，不知是否也为福建等处释教总统？从名字来看，此人似藏人，但其生平不见文献记载，待考。关于沙罗巴的生平，同时参见《佛祖历代通载》卷二二，第 729—730 页。

㉜(元)刘敏中《中庵集》卷五，《四库全书・集部一四五・别集类》卷一二〇六，第 40 页。

㉝(元)王恽《秋涧集》卷二二《送总统佛智师南还》，《四库全书・集部一三九・别集类》卷一二〇〇，第 275 页。

㉞《佛祖历代通载》卷二二，第 729 页。

知,沙罗巴的藏文对音疑为 shes-rab-dpal,而沙啰巴观照的藏文对音疑为 shes-rab-dpal-kun-mchog。[35]

关于沙罗巴从师八思巴剃度出家,并跟随八思巴前往大都学法和译经等情况,《佛祖历代通载》记载较详:沙罗巴"总之岁,依帝师八思巴剃染为僧,学诸部灌顶之法"。后向八思巴的弟弟"著栗赫(恰那多吉)上师学大小乘等佛氏法,善吐蕃文字,颇得秘密之要"。随帝师八思巴到大都后,在八思巴的举荐之下,又从师剌温卜大师学习大威德金刚等密宗:"时有上士名剌温卜,以焰晏德迦(一译焰曼德迦,即大威德金刚,梵文为 Yamantaka,藏文为 gshen-rje-gshed)密乘之要见称于世,帝师命公往学此法。温卜以公器伟识高非流辈比,悉以秘要授之。于是王公大人,凡有志兹道者皆于公师而受焉。"正因沙罗巴才思敏捷,聪明过人,学识渊博,不仅精通藏文和大小密乘诸法,而且还兼通各种文字,因此常充当八思巴和忽必烈的翻译,深受忽必烈的嘉许,从而获得了"大辩广智法师"的封号。为此,《佛祖历代通载》云:"世祖皇帝尝受教于帝师发思巴(即八思巴),诏师译语,辞致明辩,允惬圣衷,诏赐大辩广智法师。河西之人遵其道而不敢名,止称其氏,至呼其子弟,皆曰积宁法师家,其为见重如此。"[36]除口译外,沙罗巴还进行了大量的笔译,其中八思巴的重要著作《彰所知论》即出自他的手笔,该著后来被收入汉文《大藏经》中。[37] 此外,他还有《药师琉璃光王七佛本愿功德经念诵仪轨》、《药师琉璃光王七佛本愿功德经念诵仪轨供养法》、《坏相金刚陀罗尼经》、《佛顶大白伞陀罗尼经》[38]和《文殊菩萨最胜真实名义经》等译著流传于世。此即《佛祖历代通载》记"帝师迦罗思巴斡即哩以公(沙罗巴)之能荐之世祖,诏译诸秘要,俾传于世"[39]之所指。

沙罗巴 1295 年的出任与江淮诸路释教都总统杨琏真加及其部属在江南的不法行径密切相关。据《佛祖历代通载》:"时僧司虽盛,风纪寖蔽。所在官吏既不能干城遗法抗御外侮,返为诸僧之害。桂蠹乘痈虽欲去之,莫能尽也,颓波所激江南尤盛。"[40]因此,朝廷在罢免杨琏真加之职后,为了整治江南的僧风,故特任沙罗巴前往。关于江浙释教总统与江淮诸路释教都总统的关系文献不载,疑杨琏真加下台后以江浙释教总统取而代之。沙罗巴任职期间的最大功绩就是整治僧风,精简释教管理机构,最后建议朝廷撤销了管理佛教事务的"诸路总统",自己率先辞职,告老还乡。对此,《佛祖历代通载》详载如下:

> 朝廷久选能者欲使正之,以白帝师。佥谓:"诸色之人岂无能者,必以为识时务孰与公贤?"以诏受江浙等处释教总统。既至,削去烦苛,务从宽大,其人安之。既而改授福建等处释教总统,以其气之正,数与同列乖忤而不合。公谓:"天下何事(不如是),况教门乎?盖吾人之庸自扰之耳。夫设官愈多则事愈烦,今诸僧之苦,盖事烦而官多也,十羊九牧,其为苛扰可胜言哉!"建言罢之。以闻,诏罢诸路总统,议者称其高。公既得请,乃遁迹垅坻,筑室种树盖将终焉。至大中,以皇太子令召至京师,授光禄大夫司徒。[41]

据《中庵集》和《秋涧集》,沙罗巴在旅居大都和南方出任总统期间,不仅精通佛学,而且还好读儒家书籍,喜欢与当时著名的儒学名流交往,关系甚密,彼此之间常赋诗相赠。据《元史》大德三年(1299)五月"壬午,(成宗)罢江南诸路释教总统所"[42]的记载来看,沙罗巴从 1295—1299 年为止一共出任了四年的江浙和福建释教总统。在此期间,他不仅以自己的正气改变了当时的僧风,而且以博学的才识受到了当时儒学名流的敬重,为汉藏民族和文化的交流作出了积极的贡献。翰林学士承旨程钜夫在《雪楼集》中为沙罗巴遁迹故里时所作《送司徒沙罗巴法师归秦州》一诗,就是对他一生人品和才学的最好评价:

> 秦州法师沙罗巴,
> 前身恐是鸠摩罗。

㉟关于沙罗巴的出生地与生平,参见王启龙《八思巴评传》,民族出版社,1998 年,第 237—250 页。关于沙罗巴的藏文对音,王著第 240 页认为是 shes-rab-pa,本人认为值得商榷。其原因是对音为 shes-rab-pa 不仅不像人名,而且与"吉祥慧"的含义也不能完全吻合,因为 shes-rab-pa 只有慧之意,而无吉祥之意。因此,本节作者认为应为 shes-rab-dpal。主要理由是 dpal 不仅为吉祥之意,而且经常用于元代的藏族人名中。如居庸关过街塔造塔功德记中的帝师之名即是一个典型的例证。在汉文造塔功德记中,帝师名字意译为"喜幢吉祥贤",而在藏文造塔功德记中原名为"kun-dgav rgyal-mtshan dpal-bzang-po",其中的 dpal 就对意为"吉祥"。实际上,在当时的藏文文献中有许多这样的实例。对音为 shes-rab-dpal 不仅与当时藏人人名的惯例吻合,而且与沙罗巴的好友王恽所载含义也极为吻合。

㊱《佛祖历代通载》卷二二,第 729 页。

㊲见《大正藏》第三十二册,第 226—237 页。关于该著的藏汉文本对比研究,参见王启龙《八思巴评传》,第 266—292 页。

㊳据台北故宫博物院葛婉章教授赐教,此经现存台北故宫博物院。

㊴《元史》又译为乞剌斯八斡节儿,为元代第五任帝师,藏文为 grags-pa vod-zer,今人多译为扎巴俄色。参见王森《西藏佛教发展史略》之《帝师表》。

㊵《佛祖历代通载》卷二二,第 730 页。

㊶同注㊵。

㊷《元史》卷二一《本纪第二十一·成宗二》,第 462 页。

读书诵经逾五年，
洞视孔释为一家。
帝闻其人征自遐，
辩勇精进世莫加。
视人言言若空花，
我自翼善刊浮侈。
雄文大章灿如霞，
又如黄河发昆阿。
世方浩浩观流波，
五护尊经郁嘉訶。
受诏翻译无留瑕，
辞深义奥极研摩。
功力已被恒河沙，
经成翩然妙莲花。
大官宠锡真浮苴，
舍我竟去不可遮。
青天荡荡日月赊，
何时能来煮春茶？[43]

在江南活动的另一位高僧为著名的胆巴国师。据《元史》和《佛祖历代通载》，胆巴国师"名功嘉葛剌思(kun-dgav grags-pa)，此云普喜名闻。又名胆巴，此云微妙。西番突甘斯旦麻(又作朵甘斯麻，即今青海省称多县)人"。[44] 因传为吐蕃名相噶尔家族的后裔，又名噶·阿年胆巴。幼年丧父，一直由其叔父抚养。后师从萨迦班智达出家，并前往西天竺师从"古达麻室利习梵典，尽得其传"。1264年八思巴返藏途经其家乡时，因深得八思巴赏识而随八思巴前往萨迦。1267年，受八思巴之命在其家乡创建萨迦派寺院尕藏寺，1269年随八思巴前往大都，并向忽必烈举荐。"时怀孟大旱，世祖命祷之，立雨。又尝咒食投龙湫，顷之奇花异果上尊涌出波面，取以上进，世祖大悦。"后忽必烈命其前往五台山寿宁寺。1271年八思巴赴临洮时，受八思巴之命返回大都，并受托朝廷宗教事务之重任。

正是在此期间，他因与朝廷里显赫一时的桑哥不和，而于1282年返回家乡建寺传法。在此期间，先后前往云中、西夏故地和临洮等地传法。六年之后，即1289年，在八思巴的力请之下返回大都圣安寺。由于桑哥猜忌，最后被贬到了广东潮州。因此《元史》云："至元末，以不容于时相桑哥，力请西归。既复召还，谪之潮州。"1291年桑哥东窗事发被处死后，他奉命回到大都，为忽必烈设立道场，祈禳治病。从1289年至1291年期间，胆巴国师在潮州的主要活动是在净乐寺的地基上重建了宝积寺。对此，《佛祖历代通载》详载道：至元二十六年(1289)四月，"令往潮州。师忻然引侍僧昔监藏，子身乘驿，即日南向。及出都门，雷雨冥晦。由汴涉江泊于闽广，所至州城俱沾戒法。八月抵潮阳，馆于开元寺。有枢密使月的迷失，奉旨南行。初不知佛，妻得奇疾，医祷无验，闻师之道礼请至再。师临其家尽取其巫觋绘像焚之，以所持数珠加患者身。惊泣乃醒，且曰：梦中见一黑恶形人，释我而去。使军中得报喜甚，遂能胜敌，由是倾心佛化。师谓门人曰，潮乃大瘨韩子论道之处，宜建刹利生。因得城南净乐寺故基，将求材，未知其计。寺先有河，断流既久。庚寅(1290)五月大雨倾注，河流暴溢，适有良材泛集充斥。见者惊诧，咸谓鬼输神运焉。枢使董工兴创，殿宇既完，师手塑梵像，斋万僧以庆赞之。尝谓昔监藏曰，吾不久有他往，宜速成此寺。后师还都，奏田二十顷，赐额宝积焉。"[45]

胆巴国师以学识渊博、才思敏捷、善于言辞、道行卓异而著称于世。[46] 1269年，在五台山寿宁寺居住期间，元世祖即令"建立道场，行秘密咒法，作诸佛事，祠祭摩诃伽(葛)剌(即大黑天)，持戒甚严，昼夜不懈，屡彰神异，赫然流闻，自是德业兴隆，人天归敬"。[47] 成宗时期，于今日之北京颐和园万寿山等地设立道场祠祭摩诃葛剌神，摩诃葛剌神随祷而至，帮助元军统一江南和击退海都犯西番界，并为世祖、成宗治病，[48]因而备受尊重。成宗时奉诏住持大都大护国仁王寺期间，成宗特"诏分御前校尉十人

[43] (元) 程钜夫《雪楼集》卷二九，第15页。
[44] 《佛祖历代通载》卷二二，第725页。
[45] 《佛祖历代通载》卷二二，第726页。
[46] 如陶宗仪《辍耕录》(《四库全书·子部三四六·小说家类》卷一〇四〇，第461页)："大德间，僧丹巴者，一时朝贵咸敬之。德寿太子病瘢薨，布尔罕皇后遣人问曰：'我夫妇崇信佛法，以师事汝，止有一子，宁不能延其寿耶？'答曰：'佛法比犹灯笼，风雨至乃可蔽。如烛尽，则无如之何矣。'此语即吾儒死生有命之意，异端中得此，亦可谓有口才者矣。"杨瑀《山居新话》(《四库全书·子部三四六·小说家类》，卷一〇四〇，第351页)卷一也有与此大致相同的记载："丹巴师父者，河西僧也。大德间，朝廷事之，与帝师并驾。适德寿太子病瘢而薨，博啰罕皇后遣使致言于师曰：'我夫妇以师事汝至矣，止有一子，何不能保护耶？'师答曰：'佛法比若灯笼，风雨至则可蔽尔。如灯尽，则灯笼亦无如之何也。'可谓善于应对。"
[47] (元) 赵孟頫《大元敕赐龙兴寺大觉普慈广照无上帝师之碑》，转自陈庆英《元朝帝师八思巴》，第165页。
[48] 如《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》，第4519页云："又为成宗祷疾，遄愈。"

为之导从”。出行时,令胆巴国师护随左右。正是由于胆巴国师博学的才识、卓异的道行,在大德七年(1303)圆寂后,成宗诏令将其舍利迎入大护国仁王寺,安葬于庆安塔中。仁宗即位后,被追封为“大觉普惠广照无上胆巴帝师”。[49] 胆巴国师以精于摩诃葛剌神的修炼而著名,因此,元朝对摩诃葛剌神极为崇敬,在全国各地修建专祠,予以供养。杭州吴山宝成寺1322年立塑的摩诃葛剌神像便是其中的代表。

此外,据元代的汉文文献,江南当时还有另外一些藏族僧人。他们有的在总统所下任职,有的则在一些寺院中出任住持。如据贡师泰的《玩斋集》,当时杭州的圣安寺即有一位藏族僧人,名叫公歌藏卜。该著明确说:“杭之圣安寺主僧公歌藏卜,西番人也。心空而行超善,以其学教诸子弟。”并且说:“公歌藏卜,华言普喜。”[50]由此可知,此人确为藏人,其名字的藏文原文为kun-dgav bzang-po。《西湖游览志》另外提到一位“河西僧朵罗只”住持智果院。此寺位于杭州南山之石佛山,其文云:“石佛西联宝山,南面瑞石,旧有大乘石佛寺。宋嘉熙间,僧凿石为三佛。元至正间,河西僧朵罗只募缘庄严建寺居之,改名智果院。”[51]“朵罗只”藏文当为rdo-rje,注明为“河西僧”,有可能是来自西夏故地的番藏僧人。

另据《汉藏史集》和《萨迦世系史》等藏文文献记载,在江南当时还生活有一位重要的藏人,此即萨迦派座主达尼钦波桑波贝(1262—1322)。他由于在八思巴去世后不久到了朝廷,因被指斥为不符合悼念八思巴的仪轨,而被忽必烈下令流放到江南。他先到离大都二十几个水站路程的苏州,以后又到离苏州七站路的杭州,以后又逃到普陀山修行。他从二十一岁开始一直到三十五岁为止,总共在江南居住了十五年。在江南生活期间,他还娶了一个汉人女子,生有一子,早夭。从江南诏回朝廷后,被爱育黎拔力八达皇帝封为白兰王,并尚公主门达干。返回萨迦后,继任了萨迦寺座主。[52]

飞来峰元代藏传佛教造像主要分布在冷泉溪南岸的傍溪栈道一线及其两侧的理公塔、龙泓洞、通天洞和呼猿洞各洞洞口附近。据造像铭文,这批造像创作于至元十九年(1282)至至元二十九年(1292)年间,比现存北京居庸关过街塔浮雕和宝成寺大黑天造像的年代都早,为内地现存元代年代最早的藏传佛教造像。

飞来峰现存藏传佛教造像主要由诸佛、菩萨、佛母、护法和少量的大成就者、罗汉及僧人造像组成。诸佛造像最多,共有十三尊,主要由释迦牟尼佛、药师佛、无量寿佛和大日如来佛等组成,其中尤以无量寿佛造像最多。无量寿佛在飞来峰主要为坐式造型,布局多为单尊和三尊一铺组像两种。后一种布局主要有两种组合,其中“西方三圣”的布局最为常见,即与观世音菩萨和金刚手菩萨一起出现,如冷泉溪南岸第60龛和呼猿洞第94龛;[53]另一种布局则与文殊菩萨和救度佛母一道出现,如呼猿洞第99龛(彩图4u－3－1　*无量寿佛、文殊菩萨与度母,石窟造像*)。尽管从服饰和装饰上看,造型通常有汉式和藏式两种之别,但均为圆顶高发髻、双脚呈跏趺坐、双手呈禅定印,或持甘露瓶,或无甘露瓶造型。其中藏式造型与《无量寿佛略仪》等藏文经文所载相同,“其身红色,一面二臂,两手定印,持长寿智慧甘露瓶,两足跏趺坐”。[54] 无量寿佛在飞来峰的大量出现,充分反映出元初对无量寿佛为代表的西方净土世界的追求,正如杨琏真加在施造1292年的“西方三圣”造像铭文和行宣政院杨院使在同年施造的无量寿佛、文殊菩萨和救度佛母组像铭文中所说,以求得“(皇帝)圣寿万安,阃阈真妃寿龄绵远……自身世寿延长,福基永固,子孙昌盛,吉祥如意”。

释迦牟尼佛像按造型划分有坐式和立式两种造型,按布局划分也有单尊和组像之分。龙泓洞口上部的第37龛和第43龛释迦牟尼佛为坐式造型,和第36龛立式造型均为单尊造型。在前两龛中,释迦牟尼佛结跏趺坐于莲台之上,均高螺髻,袒右肩,右手下垂作触地印,左手置膝作禅定印,其中第37龛左手还持

[49]参见《元史》卷二〇二《列传第八十九·释老》,第4519页。

[50](元)贡师泰《玩斋集》卷八《笑堂偈并序》(《四库全书·集部一五四·别集类》卷一二一五,第47页)。该著接着记述道:公歌藏卜“间为予言:‘公歌藏卜,华言普喜。人则笑吾,笑以名堂,其亦有知我所以笑者乎?’予笑答曰:‘昔庄生以开口而笑为达,惠远以三笑为乐,而后之人又有付万事于一笑者,笑固多端矣。然皆不若不笑之为愈也,笑堂其以笑为不笑乎?其以不笑为笑乎?予不得而知之。’遂为偈曰:‘我观人世事,无一不可笑,大憝藏机关,小智闪磷爓,热火欲肺肝,有若原野燎,一旦受苦厄,颠顿发狂叫,所赖慈悲力,普赐光明照,遂使迷途者,解脱无老少,闭门一炷香,灵台湛空妙,如走暗方出,如睡梦方觉。而师于是时,欢喜见容貌,跏趺笑堂中,即此为众教。’”

[51](明)田汝成《西湖游览志》,浙江人民出版社,1980年,第140页。

[52]参看陈庆英等译《萨迦世系史》,西藏人民出版社,1986年,第173—174页(藏文本144—149页);《汉藏史集》,西藏人民出版社,1989年,第208—209页。

[53]飞来峰造像的编号比较混乱。一共有三种编号,分别为黄涌泉、洪惠镇和浙江省文物考古研究所编号。关于这三种编号的对比说明,参见赖天兵著作,第106页注释4。本文采用编号为浙江省考古所编号。

[54]孙景风译《无量寿佛略仪》,《藏密修法秘典》卷一,华夏出版社,1991年,第798页。

有法轮，均系释迦牟尼佛的典型造型；而第36龛则站立在莲台之上，右手作与愿印，左手作说法印，系释迦牟尼佛的标准立式造型。药师佛和大日如来佛表现较少，仅有两处，分别为龙泓洞口上部的第41龛和青林洞第3龛。前者为药师佛，左手呈禅定印，右手持药丸诃子，结跏趺坐于莲台之上；后者为大日如来佛，为文殊和普贤菩萨组成的"华严三圣"。据造像题记，该龛雕于至元十九年(1282)，是元代飞来峰创作最早的佛像。

菩萨造像是飞来峰表现的主要题材之一，主要有观音、文殊、普贤、金刚手、金刚勇识和金刚萨埵菩萨等像。观音在飞来峰菩萨造像中数量最多，按形制有单尊和胁侍两种，按造型则有掐珠手观音、圣观音、四臂观音和狮子吼观音之分。其中，四臂观音和狮子吼观音最具藏传佛教密宗造像风格。第40、65龛和93龛均为四臂观音造型(彩图4u－3－2 *四臂观音，石窟造像*)，其中第40龛为三尊一铺造型，左右胁侍现已不存。为一面四臂造型，头戴五佛冠，身着菩萨装，项圈、手镯、臂钏严身，双目含慈，主臂当胸呈合十印，其余二臂分持念珠和莲花，结跏趺坐于莲台。第78龛为狮子吼观音，高髻着冠，着虎皮，呈轮王坐于狮子座上，由于右壁坍塌，右面和右臂俱以不存，乘骑狮子也被岩石掩隐。像后右壁雕有三叉戟，左壁为莲花，上立一剑，造型与藏传佛教同类题材相同。观音身体魁梧，威严慈祥，极为优美。

文殊菩萨在飞来峰共有四尊，两尊为胁侍，两尊为单尊。其中两尊单尊造像为典型的藏传佛教造型，分别位于通天洞东侧和冷泉溪南岸。前者头着五佛冠，结跏趺坐，身体呈"S"形，左手持莲花，上托象征智慧之经箧；右手上举，于脑后举象征斩除无明的利剑；而后者除端直的身躯和右手的造型略为不同外，其余造型相同。据藏文典籍《文殊菩萨五字真言萨鲁喇嘛修习法》，为萨迦派修习的黄色文殊菩萨造型。因为同该籍"黄色文殊菩萨，身金黄色，童子相，面含笑容，一面二臂，左手上举绀色宝剑，臂与肩齐；右手执蓝色优钵罗花茎当胸，上出耳后，花开丰满。上有结集般若经。丝质宝衣以为严饰，两足金刚跏趺而坐，发分五髻，顶戴不动佛为其本部，月为屏蔽"[55]的记载吻合。普贤菩萨数量较少，除了通天洞第60龛骑象文殊系单尊造型外，其他均为胁侍。第60龛文殊雕于1290年，造型巨大，龛高2.8米、宽1.71米，文殊高1.88米，头戴宝冠，冠上饰化佛，双腿游戏坐于莲台上，右脚踏莲，其下为大象，人物的刻画充满了浓郁的汉式造型风格。

通天洞口第53龛金刚萨埵菩萨和第55龛的金刚勇识菩萨，系典型的藏密风格造像。金刚萨埵为善相造型，头戴五叶佛冠，背倚月轮，坐白莲花，右手当胸持交杵金刚，左手持金刚铃安胯上。整个造型也与藏传佛教寺院流行造型相同。在藏传佛教中，金刚萨埵为胜初佛。龛顶镌有梵文经咒和汉文造像题记，据题记，为液沙里兼赞施造于至元二十五年八月。[56] 金刚勇识[57]为一面二臂，头着五佛冠，菩萨装，全跏趺坐，双手当胸交叉，分持金刚杵和金刚铃。

佛母是藏传佛教密宗造像的一大重要题材。在飞来峰造像中，主要有度母、大白伞盖佛母、顶髻尊胜佛母、摩利支天、般若波罗蜜多佛母等造型。飞来峰的度母造型有三尊，两尊为单尊，一尊为胁侍。冷泉溪南岸第76龛绿度母为其中的典型代表。绿度母头着五佛冠，呈游戏坐于莲台，右脚踩莲座，右手持莲花，当胸作说法印，左手下垂，于膝部持莲花并作与愿印。

大白伞盖佛母为通天洞口的第52龛造像，即元代北京每年迎请之大白伞盖佛母。为坐式，像高1.54米，菩萨装，一面两臂，额开慧目，结金刚跏趺坐，右手施无畏印，左手当胸持象征法器白伞盖。龛楣镌有汉文"一切如来顶髻中出大白伞盖佛母"名号和梵文经咒。据藏文经典，大白伞盖佛母全名为"大白伞盖余无能敌大回遮母，一切如来顶髻中出"。其造型为"一面二臂，具三目，金刚跏趺坐，右手作无怖畏印(即施无畏印)，左手执白伞，当胸严饰种种璎珞。身色洁白，如雪山上日光明照。具喜悦相，显无自性，住莲花月轮妙座上"，[58]与第52龛造像完全一致。按相关经典，念诵、修证、供养此大白伞盖佛母能获得各种功德，其中对其"大供养，则能速然国界安宁，亦能柔善疫病，寻与损害斗争，余他一切军兵也"。[59] 正因如此，大白伞盖佛母在元代受到

---

[55]萨鲁喇嘛(即萨迦派喇嘛)造《文殊菩萨五字真言萨鲁喇嘛修习法》(*vjam-dbyangs a-ra-ba-tsa-na dmar-ser sa-lugs kyi sgrub-thabs*)，孙景风译《藏密修法密典》卷二，华夏出版社，1991年，第649页。

[56]据本节作者调查统计，飞来峰共有梵文题记十二处，其中两处为六字真言，其余均疑为陀罗尼经咒。其中此处为文字最多一处。由于题记大多题写在高险之处，因此本节作者无法笔录，尽管这些梵文题记对于佛像的鉴别极为重要。长期以来，部分学者认为这些题记是藏文，如《西湖石窟》图版说明，但实际并非如此。

[57]《西湖石窟》未能笔录该像题记，本节作者前往调查时，经赖天兵先生指点，发现该像下方原来题写有汉文尊像题记一方，尽管由于渗水的长期侵蚀，文字多有不清，但经过反复辨认，认出"金□勇识"四字。由于以前的学者都未能发现这则题记，因此多有错误。金刚勇识就是藏文 rdo-rjes sems-dpav 金刚萨埵的意译。

[58]《藏密修法密典》卷二，第425页。

[59]元天竺俊辩大师及译主僧真智等译《佛说大白伞盖总持陀罗尼经》，转引自《藏密修法密典》卷二，第379—380页。

了特殊的礼遇。

顶髻尊胜佛母在飞来峰共有两尊,均为三面八臂坐式造型。其中壑雷亭对面的第84龛的布局极为独特,系顶髻尊胜佛母九尊曼荼罗造型(*彩图4u-3-3　顶髻尊胜佛母九尊曼荼罗,石窟造像*)。[60] 顶髻尊胜佛母位于塔龛正中,每面具三目,主臂当胸,右手持交杵金刚,左手持羂索,作转法轮印;其余左面三手分别持宝瓶、作禅定印,持弓,施无畏印;其余右手分别托化佛、持箭和作与愿印。左右两侧为立式胁侍观音和金刚手菩萨,其外两侧分别雕有两尊明王,分别为不动明王、欲帝明王、蓝杖护法和大力明王,手持不同法器。塔龛周围雕有卷草纹和梵文经咒,纹样与居庸关相同。塔顶两侧为云团,两身供养菩萨持供品飞凌其上。整个布局和造型均不仅与北京版藏文《大藏经》第4071、4198、4205、4423、4424号经典中的记载相同,而且与清代《五百佛像集》和萨迦派俄尔寺所传《成就法集》中的同一造型的布局吻合。[61]

摩利支天在飞来峰也有两尊造型,为第70、79两龛。[62] 两者造型相近,均游戏坐于莲台,莲台之下为其座乘猪,右手作与愿印,左手持谷穗。值得注意的是,《西湖游览志》记载稽留峰北中天竺寺"南渡初,有摩利支菩萨像……"[63]《佛祖统纪》:"建炎元年,上驻跸维扬,初隆祐太后孟氏,将去国南向求护身法于道场大德。有教以奉摩利支天母者,及定都吴门念天母冥护之德,乃以天母像奉安于西湖中天竺,刻石以纪事。"可见南宋初年杭州寺院就已有密教造像。[64] 可见飞来峰造像选择摩利支天也有其自身的造像渊源。第87龛为般若波罗蜜多佛母造型,像高1.55米,菩萨装,全跏趺坐,双手当胸交叉,分持莲花,花上分托象征智慧的梵夹,与藏传佛教寺院中的同类造型相同。[65]

飞来峰的护法主要以布禄金刚、金刚手和多闻天王为主。理公塔附近的第30龛黄色布禄金刚,又称宝藏神,为专司财宝的护法神。大腹赤裸,半跏趺坐,右手持如意宝珠,左手抱吐宝鼠鼬,右脚踏象征财富的海螺,龛右壁上莲花置宝瓶。第32龛密宗金刚手造型也具有护法神的性质。金刚手头着宝冠,饰化佛,方面大目,赤身裸腹,展右立,右手持金刚杵,左手作期克印,四肢粗壮有力,造型与同期西藏夏鲁寺壁画中的造型完全相同。第75龛的多闻天王系飞来峰形制最大的造像,集护法和财神功能于一身。多闻天王身披铠甲,戴宝冠,右手握宝幢,左手抱吐宝鼠鼬,骑于青狮之上。青狮造型巨大,肌肉饱满,威武雄壮,四肢撑开,跃奔于莲台之上,动感极强(*彩图4u-3-4　多闻天王,石窟造像*)。

此外,飞来峰还雕有一龛大成就者和僧人造像。前者为第91龛密理瓦巴(*彩图4u-3-5　密理瓦巴组像,石窟造像*),后者为第73龛的杨琏真加造像。两者均为三尊一铺布局,其中杨琏真加像之左右胁侍闽僧闻、剡僧泽像已经不复存在,而杨琏真加像也为近来修复之像。其原因是杨琏真加的所作所为引起了当时和明清江南之人的痛恨,因而其造像于明嘉靖二十二年(1543)遭到了杭州知府陈仕贤和清代文学家张岱的"斩首"。关于陈仕贤击落杨琏真加像的过程,明人田汝成在《诛髡贼碑》中详细记载道:"西湖之飞来峰有石人三,元之总浮屠杨琏真加也。

---

⑥⓪此尊造像的辨认,前人多有不确,如《西湖石窟》图版说明第166条将其辨认为不空羂索观音。关于该龛造像的辨认,详见熊文彬《杭州飞来峰第55龛顶髻尊胜佛母九尊坛城造像考》,《中国藏学》1998年第4期,第81—95页。

⑥①图版参见 Robert E. Fisher, *Art of Tibet*, London, 1997, fig. 88 and p. 108. 同时参见 Lokesh Chandra, *Buddhist Iconography*, New Delhi: Aditya Prakashan, 1987, pp. 265, 739, 85; Josef Kolmas, *The Iconography of the Derge Kanjur and Tanjur*, New Delhi, 1978, p. 198; bSod nams rgya mthsho & Musahi Tachikawa, *The Ngor Mandalas of Tibet*, Tokyo, 1989.

⑥②洪惠镇《杭州飞来峰"梵式"造像初探》第53页将此像辨认为宝雨菩萨,本节作者学识浅薄,不知其所指。

⑥③《西湖游览志》,第130页。

⑥④宋咸淳四明东湖沙门志磐撰《佛祖统纪》卷四七"法运通塞志第十七之十四",《大正藏》第四十九册,第423页:

高宗建炎元年,上驻跸维扬,初隆祐太后孟氏,将去国南向求护身法于道场大德。有教以奉摩利支天母者,及定都吴门念天母冥护之德。乃以天母像奉安于西湖中天竺,刻石以纪事。案不空三藏译摩利支天经念诵法云,南无释迦牟尼佛十声南无摩利支天菩萨十声我弟子某甲归命三宝摩利支天菩萨,愿护我身无人能见我,无人能知我,无人能捉缚加害我,无人能欺诳责罚我,无人能债我财物,不为怨家能得其便。即说最上心真言曰:唵摩利支娑缚贺或百声或千声王难中护我,贼难中护我,失道旷野中护我,水火刀兵中护我,鬼神毒药难中护我,恶兽毒虫难中护我,一切怨家恶人难中护我,佛实语护我,法实语护我,僧实语护我,天实语护我,仙实语护我,一切处一切时愿常护我,弟子某甲娑缚贺。诵时想菩萨作天女形,璎珞庄严坐莲华上,左手执天扇,右手垂掌向外,作与愿势。若欲见天真身求胜愿者,诵满十万遍佛言。此天常行日月前,日月所不能见,我因知此天名得免一切厄难。

二年三月,唐州泌阳尉李珏遇北虏入寇,挟一仆单骑走,夜匿道旁空舍,闻车过声,遣仆问:"唐州贼何在?"见车中人长丈余面蓝色,惊而返,珏即乘马追及之,前致敬曰:"珏避寇至此,敢问车中何所载?"其人曰:"此京西遭劫死人名字,天曹定籍,汝是李珏亦其数也。"珏大怖告曰:"何法可免,愿赐指教?"人曰:"能旦旦念摩利支天菩萨七百遍,向虚空回向天曹圣贤,则死籍可销,可免兵戈之厄。"珏方拜谢,驾车者疾驰而去。自是不辍诵持,转以教人,皆得免难。(贾德仁板行)述曰:"摩利支天经。藏中凡三译,唯本朝天息灾本咒法最多,仁宗亲制圣教序以冠其首。虽未闻行其法者,而菩萨之缘已开,先于此时矣。"当高宗之南渡也,隆祐受教大德获奉像之应。李珏请命神人致称名之功。至矣哉。威德悲愿。殆与圆通大士俱不思议。释迦自云:"我因知此天名得免一切厄难。"信菩萨远本。又在释迦之先也。今兹中原多故兵革未销,士夫民庶有能若终身若全家行此解厄至简之法,吾见天母之能大济于人也。

⑥⑤前人对此像辨认不确。般若波罗蜜多佛母,藏文为 yum-chen-mo,梵文为 prajnaparamita。此尊在西藏地区广为流行,受到普遍供奉。在元代夏鲁寺中就供奉有她的画像,并且以她的名字命名了一座佛殿,此即夏鲁寺二楼的般若波罗蜜多佛母殿。

盖其生时自刻画者，莫为掊击。至是，陈候见而叱曰髡贼，髡贼，胡为遗恶迹以蔑我名山哉！命斩之，身首异处。闻者莫不雪然称快。”朱国桢的《涌幢小品》还说陈仕贤“击下三髡像，枭之三日，弃于溷”。由于后来清代的张岱误将密理瓦巴像当成了杨琏真加像，于是密理瓦巴像也遭到了“斩首”。从其著作《岣嵝山房记》所载“一日，缘溪走，看佛像，口口骂杨髡。见一波斯胡坐龙像，蛮女四五献花果，皆裸形。勒石志之，乃真加像也。余椎落其首，并碎诸蛮女，置溺溲处以报”之文字来看，正好击落的是密理瓦巴像。[66]

密理瓦巴（毗缕波）的生平故事，本书上文已有涉及。在飞来峰，密理瓦巴全身赤露，身体后倾，腰系禅定带，右手定日，左侧为两位女性胁侍，正手持宝瓶和宝钵以献，表现的正是密理瓦巴在酒馆中演大神变以手定日的场面。[67] 由于萨迦派所习教法道果法据说为密理瓦巴所传，因此备受萨迦派和各个教派的推崇，元代萨迦派僧人已将密理瓦巴的仪轨文翻译成汉文在内地流传，此类造像在稍后时期的云南晋宁地区的壁画中得到了表现，与飞来峰造像样式相同。[68] 有一件13世纪萨迦派的唐卡，与飞来峰密理瓦巴造像风格极为相似。[69] 可见，这一题材在元代内地流行甚广。实际上，内地藏传佛教包括密理瓦巴在内的大成就者造像最早出现在西夏传的藏传佛教艺术中，如现今发现的西夏唐卡中，密理瓦巴是刻意表现的人物之一，[70]敦煌莫高窟第465窟已经描绘了完整的八十四大成就者造像。密理瓦巴造像在飞来峰藏传造像中是最杰出的，最能传达13世纪前后藏传佛教造像精髓的作品，我们在残存的石雕中仍然可以看到这位大成就者的豪放气势。

飞来峰佛龛和佛像的形制都十分巨大，最高的多闻天王龛高达3.10米，像高2米，为唐宋以来中国佛教石窟造像之少见。龛多呈方形或长方形，顶部为拱券或平顶。莲座大体有三种形制，一种较扁平，莲瓣略呈方形，沿饰连珠纹；另一种莲座较宽高，莲瓣相应瘦长，其上覆盖袈裟；而另一种则为十字折角的须弥座莲座，莲瓣宽大。人物造型和装饰体现出这三种既互有联系而又井然有别的风格。

飞来峰汉式风格造像具有浓烈的唐、宋、西夏遗韵，诸佛、菩萨体态丰腴，面颐饱满，额头较为圆润，眼睑丰满，耳垂圆大厚重，身躯较为平直，无明显的“S”造型特征，肉髻多呈圆顶馒头状，宝冠装饰华丽，通体袈裟，衣纹精美流畅，莲座上的莲瓣通常比较尖窄，袈裟衣褶一直覆盖了整个莲台并悬到莲瓣之上。整个造型和服饰与飞来峰五代和宋代时期的造像具有明显的继承关系，元代雕造最早的“华严三圣”、第34龛的掐珠手观音和第94龛的圣观音造像颇具代表性。掐珠手观音双手于腹部相叠，右手持念珠，亭亭玉立，大眼小唇，典雅庄重，颇具唐宋仕女之风。圣观音临溪而坐，一手凭几，一手垂膝，衣纹轻垂于岩石之上，同水月观音造像极为近似，于典雅庄重之中透露出几分闲适之感，别有一番情趣。

位于冷泉西南岸悬崖上的布袋弥勒和十八罗汉保存十分完整，堪称飞来峰罗汉题材中的杰作（彩图4u－3－6 *布袋和尚与罗汉，石窟造像*）。作者因地制宜，沿弧形的山岩开龛并创作了十九身造像。布袋弥勒位于作品中心，两侧为十八罗汉。布袋弥勒肥头大耳，双颐丰满，敞胸露怀，大腹便便，跣脚而坐，右手抚布袋，左手持念珠。造型十分夸张，尤其是面部的刻画生动传神，极富艺术感染力。额头皱纹、双眼、面部、嘴部和下颏的处理有力地刻画出一种物我两忘、清澈透明、发自内心的笑。与此同时，随意斜披的袈裟，尤其是一条条流水般繁密衣褶的处理和自在的坐卧造型，与面部的刻画互为表里，相得益彰，营造出一种洞穿红尘、自得其乐、随心所欲、自由、闲适、归真的意境。两侧十八罗汉的造型也栩栩如生，或坐、或立、或卧，姿势各不相同。持物也不相同，或托塔，或合十，或持锡杖，或持如意，或舒展经卷。运用夸张和写实相结合的手法赋予每一位罗汉与众不同的独特个性，与中心的弥勒互相呼应，有力烘托出主体的表现。

飞来峰的布袋和尚和十八罗汉组像在汉藏艺术交流中具有重要的象征意义。众所周知，汉地佛教为十八罗汉，藏传佛教造像称十六罗汉（gnas-rten-bcu-drug），另有达摩多罗（Dharmatrāta）与“和尚”（Hva-shang）和十六罗汉一起出现，实际上仍然是“十八罗汉”。其中“和尚”的造型即来自汉地的布袋和

[66]关于这两龛造像在明代遭到毁坏的原因和过程，请参见洪惠镇《杭州飞来峰杨琏真加龛及其他》，《文物》1989年第3期，第90—93页。

[67]巴卧沃色（dbav-bo vod-ser）《八十四位大成就者传》（*grub-thob brgyad-cu-rtsa-bzhivi lo-rgyus*），日本影印北京版藏文大藏经《丹珠尔》卷八七，第175—176页。

[68]关于此龛造型及其云南晋宁地区壁画，请参见赖天兵《杭州飞来峰第91龛藏传佛教造像考》，《中国藏学》1999年第3期，第144—153页。关于晋宁同类题材壁画，同时参见《云南佛教艺术》中的相关图版，云南教育出版社，1993年。

[69]参看 Stenve M. Kossak & Jane Casey Singer, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998 - January 17, 1999, pl. 35。其中侍女的身姿与飞来峰如出一辙。

[70]谢继胜《一件极为珍贵的西夏唐卡》，刊《宿白先生八秩华诞纪念文集》，文物出版社，2002年，第597—613页。

尚,但他是如何进入藏传佛教艺术的,一直是个谜团。将布袋弥勒混入十八罗汉的观念在元代时就可能存在。[71] 然而,以布袋和尚作为十八罗汉之主尊,最早的图像例证就是飞来峰。[72] 因为14世纪的唐卡和断代在1435年的藏文绘本的罗汉,已经有布袋和尚造型的和尚与达摩多罗,所以,布袋和尚演变为藏地十八罗汉中的"和尚"应在此之前。[73]

解决藏传佛教罗汉造像"和尚"的由来,飞来峰布袋和尚是一条极为重要的线索。这里的布袋和尚的眷属不是攀缘的童子,[74]而是作为主尊的布袋弥勒和十八罗汉的组像。飞来峰是汉藏艺术在江南的首次会聚之处,也是飞来峰造像的价值所在,它很可能是布袋和尚及十八罗汉造像传入西藏的初始,而并非有些研究者认为的十八罗汉在明代15世纪以后才传入西藏。[75] 因为在元代,朝廷有很多在内地的藏族僧俗官员和从西藏乃至尼泊尔来到内地的艺术家,他们返回时将布袋和尚和罗汉造像带到了西藏,卫藏13—14世纪的罗汉造像与汉地布袋和尚造像风格有直接的承继关系,并且留有很多此期作品的例证。[76]

国内学者大多认为飞来峰冷泉布袋和尚和十八罗汉组像是宋代的作品,以上我们从布袋和尚与罗汉图像的源流判定,它同样应是元代作品,与其他汉藏风格石刻创作于同一个时期。因为布袋和尚群像所在位置正是在元代所造佛像的中心,与两宋时期的其他吴越造像不在同一个区域;此布袋和尚造像虽为汉地造像,但造像本身豁然大气,与两宋尤其是南宋时期的社会思潮与风尚似不相容,与飞来峰吴越宋时的其他罗汉造像[77]亦有差异,就是说,南宋不可能造出如此气魄豁达的罗汉。

飞来峰典型的藏式风格的造像与汉式风格有所差异,佛多高螺髻,额头平广,额角分明,眉眼细长,耳垂尖巧细长,袈裟袒右或袒右臂但搭右肩,莲座边缘多饰连珠纹,莲瓣较为宽大,如第89龛无量寿佛等造像即是其中的范例。菩萨和佛母多裸露上身,头戴五叶冠,宝缯飘垂,面形多成芝麻面,佩圆形大耳珰,饰臂钏、"U"字形项链、手镯和脚镯,珠宝璎珞严身,身体造型多呈"S"形,曲线流畅优美,如第76龛绿度母、第56龛文殊菩萨、第53龛金刚萨埵和第55龛金刚勇识等龛造像等,均为其中的典型代表。明王、护法神多呈忿怒相,面部方圆,圆瞪怒目,毛发竖立,四肢短拙粗壮,腹部凸隆,力图用外在的形象来展示内在的慈悲与浩寂,理公塔附近的第32龛金刚手(彩图4u－3－7　金刚手,石窟造像)和第84龛顶髻尊胜佛母中的四尊胁侍,即是这一风格的典型写照。

值得注意的是,与同一时期萨迦寺和夏鲁寺以及随后时期西藏地区的藏传佛教艺术作品相比,飞来峰的典型藏式风格已经出现了较为明显的汉化倾向。大多数同类风格造像除在图像学上与西藏地区的同类造像保持一致外,造型已经出现了与之相异的变化。菩萨和佛母苗条的腰身开始趋于粗壮,柔软的"S"形轮廓逐渐消失。如第76龛绿度母与呼猿洞无量寿佛胁侍救

[71] 严雅美《〈泼墨仙人图〉研究——兼论宋元禅宗绘画》,(台北)法鼓文化出版社,2000年。

[72] 其后,布袋和尚作为主尊与十八罗汉一同出现的最佳例证是北京雍和宫弥勒殿。

[73] 有一种说法认为,藏传罗汉造像的"和尚"最初可能源自参与782年桑耶寺"顿渐之争"的大乘和尚。似乎"和尚"最初为人名,与布袋和尚的用名混淆。实际上,此"和尚"是汉地普通僧人的统称。与"大乘和尚"应无关系。关于"和尚"一词的来源参看《佛学大辞典》第753页:Upādhyāya,又称"和上"。律家用"上"字,其余多用"尚"。本为印度之俗语,呼吾师为"乌社",至于阗等国等则称"和社"、"和阇"(khosha)等,"和尚"者之转讹也。罗什三藏翻为"力生",以依师而弟子之道力得生故也。《晋书·佛图澄传》曰:"法常与法佐对车夜谈,言及和尚。比旦,佐入见澄,澄已知之。于是国人每相与曰:'莫起恶心,和尚知汝。'"按,此两字见正史之始也。《魏书·释老志》:"浮图澄为石勒所宗信,号为大和尚。"大和尚又始见此。《翻译名义集》曰:"'和尚',外国名,汉言知有罪知无罪也。"《寄归传》三曰:"言'和尚'者,非也。西方凡唤博士皆名乌社,斯非典语。若依梵本经律之文,咸云邬波驮耶,译为亲教师。北方诸国皆唤'和社'致令传译习彼讹音。"《百一羯磨》一曰:"邬波驮耶译为亲教师、言'和上'者,乃是西方时俗语,非是典语。"玄应《音义》十四曰:"'和尚',《菩萨内戒经》作'和阇',皆于阗国等讹也。应言郁波弟耶,此云近诵。以弟子年少不离于师,常逐近授经而诵也。又言邬波陀耶,此云亲教。旧译云知罪知无罪名为'和尚'也。"慧苑《音义》上曰:"和上,按《五天雅言》,'和上'谓之鸠波陀耶,然彼土流俗谓之'殟社',于阗、疏勒乃云'鹘社'。今此方讹音谓之'和上'。"虽诸方殊异,今依正释。言"邬波"者,此云近也,"陀耶"者,读也。言此尊师为弟子亲近,习读之者也。《业疏》三上曰:"中梵本邬波陀耶,在唐译言名之依学,依附此人学出道故。自古翻译,多杂蕃胡。胡传天语,不得声实,故有讹僻,转云'和上',如昔人解和中最上。此诸字而释,不知音本。人又解云:翻'力生',弟子道力,假教生成。得其远意,失其近语。"

[74] 虽然文献出现较早,但有童子攀缘的布袋和尚造像最初出现于15世纪。有关小儿和布袋和尚的典故,《佛祖统纪》中布袋传的篇幅虽少,但却加入了《景德传灯录》所没有的记载,且和后世所见的布袋和尚像构图有密切的关系。如十六群儿哗逐布袋,并争掣其袋的典故;以及蒋摩诃见其背上有一眼的典故等等。志磐《佛祖统纪》卷四二,第390—391页。及至昙噩《定应大师布袋和尚传》,十六小儿增为十八,细节描写更为繁复,又加入了布袋像的产生等典故,将布袋和尚的传说与神话带向完备的境界。有关这些典故与布袋的图像,Lessing与Shimizu Yoshiaki都曾有相当的讨论。Lessing,"*Yong-ho-kung*";Shimizu,*Mokuwan Reiven*,pp. 195－200。另见Marsha Weinder,"*Maitreya as Budai with Childern*",pp. 392－393.

[75] M. M. Rhie & R. A. F. Thurman, eds., *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, exhibition catalogue, London, 1991, pp. 52－53.

[76] 这种观点最初见Richard Edwards,"Pu-tai-Maitreya and a Reintroduction to Hangzhouvs Fei-lai-feng," *Ars Orientalis* vol. 14 (1984), pp. 8－9. 以及Stephen Little, "The Arhats in China and Tibet," *Artibus Asia* 52 (1992), pp. 255－281. 不过,罗汉造像进入西藏的时间可能更早。西夏同样出现了汉地风格的罗汉造像,所以,汉地佛教的罗汉造像进入西藏的时间可能较早,因为整个藏传佛教造像的罗汉造像系统都是从汉地风格的罗汉演变而来,但布袋和尚进入西藏的时间或许与飞来峰的造像有关。

[77] 飞来峰最早的罗汉为《西湖游览志》所记后晋开运元年(944)烟霞洞六罗汉,吴越王补刻十二尊成十八罗汉;后周显德元年(954)建永明院十八罗汉堂,后为南宋初年净慈禅寺五百罗汉塑像;吴越王在胜果寺刻十八罗汉;北山下天竺寺有五代时的五百罗汉院;吴山宝成寺亦有宋代罗汉。参看该书第30、38、125、151页,浙江人民出版社,1980年。

度佛母造像，以及第56龛文殊菩萨与呼猿洞无量寿佛胁侍文殊菩萨同一造像之间的比较，就可以明显看到这种造像上的差异变化。明王、护法神的刻画与西藏地区的同类题材相比，风格大致相同，但缺乏藏地护法神造像与元代社会思潮相适应的，由短粗壮硕的充满肌肉感的那种肌体内在的张力和爆发力。四肢和面部最有典型特征意义的局部刻画明显发生了变化，已经难以见到西藏地区明王、护法神怒发倒立、双目圆凸、鼻孔开豁、龇牙咧嘴、四肢筋骨毕现而给人以极端威慑感和恐怖感的细节刻画，整个形体尤其是面部特征的处理趋于平和，给人以一种恐而不怖的感受。其原因是杭州为六朝古都，不仅为南方汉族文化的中心，而且也是汉传佛教净土宗的中心之一，具有深厚的儒家、佛教文化的土壤和悠久的佛教艺术传统。这种变化正是适应了这一土壤和传统的需要，从而使藏传佛教这一陌生的文化更易于被当地接受。

正是这种适应和变化，藏传佛教艺术逐步开始与汉传佛教艺术融合。冷泉溪南岸的文殊菩萨即是其中成功的范例。此尊文殊菩萨的五叶冠、圆形大耳环、佛冠后飘举的宝缯、手印、法器（莲花、剑与梵夹装经书）和胸部项链、双臂的臂钏的处理等都是一片藏风，而丰颐的面部造型、身上的袈裟及其衣褶和莲座上悬的袈裟造型及其褶纹的处理，则体现出强烈的汉式风格特征。又如第30龛黄色布禄金刚，鼻和嘴唇都非常写实，脸颊丰厚富有肌肉感，面部特征已经销蚀了梵相色彩，胸腹外凸且有松弛下坠感，其处理方法与布袋和尚的腹部处理相同，这是当地汉人工匠作西天梵相时失掉了原作精髓。藏传佛教13世纪前后的护法神、大成就者造像，其袒露的腹部虽然鼓出，凸出于胸部之上，但毫无臃肿累赘之感，似乎在庞大的身躯内酝酿着一种即刻喷出的能量，这尊宝藏神造像温和、柔弱的原因是艺术家没有找到踏在海螺座上的右腿着力点，使其失去支撑，重量落在臀腹部所致。第76龛绿度母造像同样是如此，虽然完全按照仪轨造像，但给人的整体印象却没有东印度波罗的韵味，腰腹胸臂的处理失掉了藏传度母的女性特征，略呈慵倦之态，其坐姿与藏传度母区别在于：飞来峰度母模仿水月观音造像，腿部抬起，致使身体重心落在臀部，艺术家细致地刻画了腰间因坐姿形成的肌肉凸起，从而失掉了度母的轻灵飘逸而变得更加沉静中庸，体现了汉地艺术对藏传佛教造像的创造性的改变。正是这种融合，使藏传佛教艺术的形式和内容进一步适应了内地文化及其审美倾向，从而对后来明清宫廷和内地以及西藏地区的藏传佛教艺术的创作都产生了深远的影响。

分析元代飞来峰藏传佛教造像的风格渊源，人们自然将这些作品与元代宫廷活跃的藏传佛教萨迦派及其僧人联系起来，认为飞来峰藏传造像的粉本必定是萨迦派僧人的杰作，遵循萨迦派的艺术风格。然而，飞来峰造像年代明确的题记中，我们没有找到明确无误的与萨迦派相关的藏僧题名，[78]也没有发现萨迦派尊崇的大黑天神（宝成寺出现大黑天神是元军继续南下以后的1322年）。如上所述，元军攻陷杭州是在1276年，次年，即至元十四年（1277）二月，元世祖随即“诏以僧亢吉祥、怜真加（杨琏真加）、加瓦并为江南总摄，掌释教”。四年之后1282年，杨琏真加就开始造像，至至元二十九年（1292）这批造像完成，仅十年时间。综观整个的飞来峰造像，无论是藏传还是汉传，应该都是同一批当地工匠完成的。因为每一龛造像的细部雕凿手法都是完全一致的，可见没有藏区的艺术家参与其事。可以设想，四年的时间或许还不能培养出当地通晓藏传造像神韵的熟练工匠。所以，飞来峰造像除个别作品外，所谓汉藏样式的区别只是造像形式的不同，并不存在作品内在气质和意韵上的差别。

那么，飞来峰藏传图像的渊源在哪里？讨论这一问题，我们首先要对蒙古喇嘛教美术的历史有所理解。通过近年的实地考察，我们将蒙古喇嘛教美术分为前后两个阶段。前一个阶段是在蒙古人与西夏人及蒙古人与藏传佛教萨迦派的联系的背景下出现的，其中又可以细分为两个时期：(1)蒙古人最初通过西夏人了解了藏传佛教美术，蒙古早期藏传佛教美术应与西夏藏传美术相关。(2)待萨迦派、萨迦班智达、八思巴与蒙古王室有密切关系之后，以萨迦派风格为主的喇嘛教美术在元代的蒙古传播开来。以这种观点分析，飞来峰就是西夏藏传风格与西藏萨迦派风格过渡时期风格糅合的作品，宝成寺造像以至后期的居庸关造像则大部分萨迦风格化了。这种萨迦风格与13世纪西藏本土的萨迦风格略有不同，其中已经融合阿尼哥所传播的尼泊尔纽瓦尔风格的成分，虽然卫藏萨迦派风格造像同样融合纽瓦尔成分，但两者的纽瓦尔成分的表现形式并不相同，因为阿尼

[78] 第53龛的“石僧录液沙里兼赞”，究竟是藏人还是西夏人仍有待考订。“液沙里兼赞”藏文准确对应为 ye-shes-rgyal-mtshan，但又注明为“石”姓僧录，或许是来自河西的西夏人，当时为杨琏真加的部下。据此，杨琏真加开龛的时间虽然晚于液沙里兼赞，但我们还是把杨琏真加看作是飞来峰石刻造像的代表。

哥进入内地时对其样式作了适合当地风格的改变。[79] 另外值得注意的是,此期的藏传佛教主要是在蒙古王室和贵族中间传播,并没有在普通的蒙古百姓中完全流传开来。除了飞来峰、宝成寺以至居庸关外,云南晋宁尚有元代藏传佛教遗存,主要是大成就者密哩瓦巴造像。内蒙古鄂托克旗阿尔寨石窟可以看作是蒙古第一个时期喇嘛教美术的杰出代表,其风格似乎也是西夏风格与卫藏萨迦派风格的结合体。[80] 假如杨琏真加真是西夏人,对西夏的造像传统非常熟悉,在就任杭州释教总统时,随行左右的人当有一些西夏故旧,在飞来峰开始造像时,他们肯定会将西夏的造像风格融入其中。

西夏人对藏传佛教和藏传绘画的认识和态度强烈地影响了蒙古人,元代藏传绘画在内地广泛传播的基础是在西夏与吐蕃及西藏绘画风格紧密联系的基础之上,在早期蒙古喇嘛教美术作品中可以找到很多西夏藏传风格成分。因为任何一种艺术风格的形成与发展都需要相当长的一段时间,飞来峰造像完成于13世纪末,我们很难相信在元代初年喇嘛教美术传入蒙古伊始,蒙古人就能够将汉藏佛教两种迥异的风格天衣无缝地融合在一起,创造出一种全新的、成熟的汉藏喇嘛教美术风格。从这个意义上说,无论杨琏真加是否为西夏人,处在特定时期内的飞来峰造像包含西夏藏传风格在内的多种艺术风格成分是不容置疑的。[81] 例如位于冷泉溪南岸的第84龛佛顶尊胜佛母九尊曼荼罗,是飞来峰唯一一龛曼荼罗造像。藏传佛教造像中佛顶尊胜的早期造像并不多见,但西夏佛顶尊胜佛母非常流行,如甘肃安西东千佛洞第2窟佛顶尊胜以及现存西夏雕版印画中的塔龛式佛顶尊胜像,[82]当然西夏流行此类造像的原因之一是10世纪末叶以后,随着新密籍流入中原,对佛教图像进行了大规模的更新,伴随密教在中原传播开来。[83] 及至元代,对佛顶尊胜的尊崇依然兴盛,榆林窟第3窟就有与飞来峰样式大致相同的塔龛式佛顶尊胜壁画,飞来峰石刻出现规模宏大的佛顶尊胜造像龛,当是继承了西夏时期广造塔龛式佛顶尊胜的余韵。在图像学上,飞来峰造像尽管与西藏和西夏时期同类题材遗迹具有继承关系,但它仍然具有十分重要的价值,因为它是同类题材作品中完整保存至今且时代最早的大型雕塑。

观察西夏时期的藏传般若佛母像,如刻于西夏天盛十九年(1167)的般若佛母,皆一面二臂而非四臂,佛母双手作说法印,以两枝长茎莲花托起梵箧经书于双肩侧,这一造像样式与飞来峰般若佛母造像相同(彩图4u-3-8　*般若佛母,石窟造像*);但藏传佛教的般若佛母结跏趺坐,一面四臂,上侧右手持金刚杵,臂上举与肩平,主臂当胸,右手作说法印;上侧左手执梵箧经书,臂上举与肩平,左手作禅定印。可见飞来峰般若佛母的造像渊源不是来源于同时期的西藏,或许采用了西夏的粉本。最为明显的风格承继关系是飞来峰第75龛的多闻天王造像,与黑水城的多闻天王风格可以说完全一致。

又如我们分析第40龛的四臂观音三尊与第65龛的四臂观音时,面临这样的问题:飞来峰藏传风格的图像来源没有疑问,但汉地风格的观音等图像是采用的当地的观音造像传承,还是和藏传风格的图像一样,是与藏传风格造像同时接受的艺术形式?假如汉地风格同样是引进样式,这种样式就可能是西夏的汉传样式,因为将汉传、藏传佛教造像糅合成一种你中有我、我中有你的"汉藏"成熟风格需要相当长的时间;对于元代前期的蒙古喇嘛教艺术而言,远远不能达到这样的成就。飞来峰所处的吴越地方有其自己的佛教造像传统,我们在西湖附近的唐宋五代吴越石窟可以看到其作品例证,但它们与飞来峰的汉藏杂糅的风格没有直接的继承关系。所以,分析飞来峰的观音造像,应该考虑西夏末期的汉传艺术特征。因为观音信仰在西夏时期已经非常盛行,现存的西夏绘画有很多作品都是描绘观音,不过都是遵奉汉地造像传统,并发展完善了由晚唐五代宋而来的水月观音。我们比较飞来峰观音造像与西夏后期汉传观音造像,会发现其中风格的联系。

[79]纽瓦尔艺术指流传在尼泊尔加德满都谷地的艺术流派。将任何梵相作品统称印度尼泊尔艺术是不正确的。至于元代阿尼哥所代表的纽瓦尔艺术流派,实际上可以看作是藏传佛教艺术的支流,而不应本末倒置。

[80]蒙古喇嘛教美术的第二个阶段是在入明以后,蒙古人在元朝灭亡以后,大部分退至漠北。随着蒙古王室的消亡,前期的喇嘛教美术似乎随风而逝,当时蒙古人几乎又全部转向信仰萨满教,这种变化导致了鄂尔多斯石窟的衰落。土默特俺答汗邀请三世达赖锁南嘉措赴蒙古传教,标志着蒙古喇嘛教美术第二个辉煌阶段的来临。必须强调的是,蒙古前后期的喇嘛教美术的风格在本质上没有卫藏美术那样承上启下的风格继承关系。后期是在俺答汗与锁南嘉措建立联系之后,以土默特为中心,在明隆庆、万历年间开始建立寺庙,绘塑佛像,其壁画的风格与明代的藏传美术有对应关系,而且弥补了卫藏明后期至清初美术作品例证的不足。后期蒙古喇嘛教美术与格鲁派在蒙古地区的传播进程相一致,其清代作品甚至与卫藏作品完全相同,反而与安多清代藏传美术不同。

[81]谢继胜《西夏藏传绘画》,河北教育出版社,2002年,第416—419页。

[82]《西夏藏传绘画》,第98—101页。

[83]在11世纪的辽代,正是辽兴宗大兴密教之际,佛顶尊胜陀罗尼经幢的建立朝野成风。宿白先生指出:"辽人佞密,更甚于中原,1123年金人灭辽,又三年(1126)亡北宋。有金密籍如房山刻密、陕北密像以及分布于各地的佛顶尊胜陀罗尼经幢和雕饰密像的密檐塔等,皆沿辽宋之旧。"(《藏传佛教寺院考古》第239页)

实际上，从杭州刊印河西字大藏经到至正五年(1345)北京居庸关过街塔雕刻，西夏人及其艺术风格对元代蒙古喇嘛教艺术的影响一直没有间断。[84]

杭州藏传佛教石刻造像除了飞来峰之外，尚有城北宝石山一龛三尊藏传造像，为触地印释迦牟尼、文殊和普贤三尊造像。此龛造像毁于“文革”时期，现在只存20世纪20年代的黑白照片，2003年初我们考察宝石山时，可见残龛和梵文岩刻真言以及明洪武年间的题记。据田汝成《西湖游览志》记载，宝石山麓有大佛禅寺，“寺畔有塔，俗称壶瓶塔，乃元时河西僧所建”。[85]由此可知，宝石山藏传石刻当与此喇嘛塔为同时建造，所谓“河西僧”者，应为来自西夏的杨琏真加或其西夏故旧。如果我们将元代番僧在西湖周围所建的塔庙联系起来，可见当时建塔是按照四大方来布局的。《湖山便览》卷四“北山路”同样提到此类喇嘛塔：“庆忌塔，在霍山。俗以形似，呼壶瓶塔。相传吴公子庆忌葬此。旧大佛寺畔，亦有此塔。康熙三年(1664)坏，中有小塔数千枚，及瓦棺、细人数千左右，悉番字环绕。吴任臣辨曰：‘庆忌’水怪名，见《白泽图》。元时，西僧有所谓‘擦擦’者，以泥作小浮屠，或十万、二十万至三十万，见《元史纪事本末》。据此，则塔乃元僧造以厌水怪者。其所藏小塔，乃‘擦擦’类也。唐人陆广微《吴地记》言，庆忌坟在吴县东北，安得更葬西湖侧哉？吴农祥又以塔四面脚下各有‘宝’字，断为吴越王钱弘俶造。”[86]

虽然藏传佛教艺术向汉地传播始于唐吐蕃时期，敦煌吐蕃时期的艺术作品就是明证。至12世纪前后，西夏接受藏传艺术形成了自己的独特风格，但藏传佛教艺术(包括藏传佛教本身)在中国内地汉人活动的腹地的传播是在元代，杭州飞来峰造像是其中最早的，也是最突出的标志。实际上是杨琏真加将藏传佛教艺术最早传入汉地，拉开了汉藏艺术在元代交流的大幕，为明清时期汉藏艺术的进一步发展创造了条件。这是我们评价这位历史人物的出发点。杨琏真加的主要“恶行”是发掘南宋帝陵，在其上建塔厌胜，并用宋代皇帝的头盖骨做颅钵，[87]引起汉人知识分子等的痛恨。如果换一个角度观察，这些事件的背后是两种不同的文化思潮的冲突。可以设想，以佛教造像为代表的藏传佛教思潮首次传入儒学理学浸淫的江南，人们对蓦然来临的异域造像及其代表的文化的惊诧，自然会引发一场冲突，这是有关杨琏真加事件的本质，并不完全在于杨琏真加本身一些过激的做法。他发掘宋帝陵的目的是获得起塔建寺的经费，所以，《佛祖历代通载》对杨琏真加没有一句责难，视其为佛教徒，[88]而同时的汉文记载则极尽丑化，其间夹杂了元代人们对异族统治不满的情绪，此后更是将杨琏真加事件作为文学创作的题材，与历史真实相去甚远。[89] 假如不是杨总统，这种冲突肯定会是另一种表现方式。元朝皇帝将南宋少帝赵㬎遣送吐蕃“习学梵书、西番字经”，虽然是发配，其中仍有让汉人了解蒙藏信仰与生活的意味。果然，瀛国公在萨迦寺成了合尊大师。[90] 所以，我们可以将飞来峰造像与南宋少帝至西藏两件史实联系起来。

实际上，杨琏真加已经考虑到江南汉人的习惯，飞来峰造像大多是佛、菩萨、佛母造像，除了金刚手和宝藏神之外，并没有出现任何形容怖畏的护法神，更没有一尊双身本尊像，难以想象这些不成体系的造像会出现在西夏故地。飞来峰造像的结果是藏汉佛教艺术的融合，如果没有杨琏真加将藏传佛教艺术引入汉地，首开先河，元明乃至后代藏传佛教艺术在汉地的传播可能会是不同的情形。我们要肯定杨琏真加在各民族于藏传艺术交流方面所作的贡献。

飞来峰造像在中国美术史和藏传佛教艺术史上具有重要意义。它具有明确的断代题记，可以补充此期藏传佛教造像实物例证缺少的不足，作为图像学和断代的标尺。例如，传统的摩利支天的象征标志为无忧树枝和金刚杵，身色为黄色或红色，坐骑为七头猪或七头猪拉的车，其化身为金刚亥母和摩利支天无忧女。后期摩利支天更为常见的身相是居于无忧树环绕的塔龛

[84]参与居庸关工程的有党项人官员纳麟，还有主持工程的藏人南加惺机(rnam-rgyal-seng-ge)和西夏人领占那征。

[85]“宝石山麓，为大佛禅寺，沁雪泉。大石佛，旧传为秦始皇缆船石。宋宣和中，僧思静者，当儿时见之，作念曰：‘异日出家，当镌此石为佛。’及长，为僧妙行寺，遂镌石为半身佛像，饰以黄金，构殿覆之，遂名为大石佛院。元至元间，院毁，佛像亦剥落。皇明永乐间，僧志琳重建，敕赐为大佛禅寺。弘治四年，僧永安重修。寺畔有塔，俗称壶瓶塔，乃元时西河僧所建。”见(明)田汝成《西湖游览志》，浙江人民出版社，1980年，第90页。

[86]清人翟灏等辑《湖山便览》。

[87]宋濂《书穆陵遗骼》：“初，至元二十一年甲申，僧嗣古妙高上言，欲毁宋会稽诸陵。江南总摄杨辇真伽与丞相桑哥，相表里为奸。明年乙酉正月，奏请如二僧言，发诸陵实器，以诸帝遗骨，建浮图塔。于杭之故宫，截理宗顶，以为饮器。”所谓“饮器”，实际上是颅钵，藏传佛教高僧圆寂后，头骨也常用来作颅钵。

[88]《佛祖历代通载》卷二一，第710页。

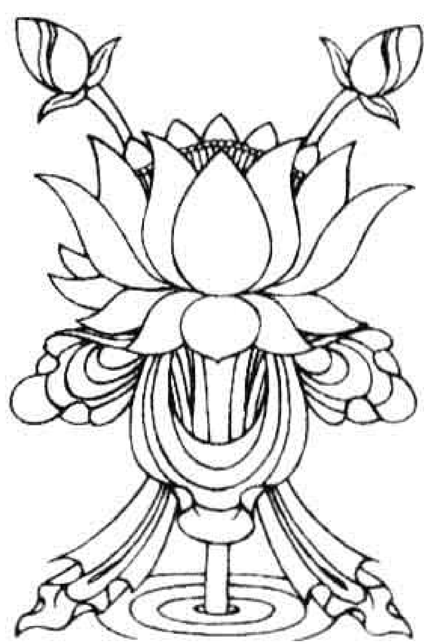
[89]汉人笔记、小说、杂文中的杨琏真加与历史真实相去甚远，很多内容是文人的凭空捏造，因为掘陵事件本身迎合了人们窥暗的某种心理，使得杨琏真加成为后代文学创作的题材，甚至是丑化的对象，如传为唐寅撰《僧尼孽海》等。

[90]王尧《南宋少帝赵㬎遗事考辨》，《西藏研究》1980年创刊号。另见《西藏文史考信集》，中国藏学出版社，1994年，第67—88页。《释鉴稽古略续集》：“至元十四年，宋景炎二年，封宋主为瀛国公。令往脱思麻路习学梵书西番字经。全后于正智寺为尼，建大圣万安寺。”

内，三面三目六臂，左侧面为猪面，主臂右手执杵，左手持无忧花；右侧臂二手持箭和金刚杵，左侧臂二手持弓和线。然而，飞来峰的摩利支天为早期身相，一面二目二臂，右手作与愿印，左手当胸作说法印并持无忧花枝，左脚结半跏，右脚屈伸踏在前面的猪背上，游戏坐于莲花座上。座下没有七头猪拉的车驾，只有一头猪，猪也没有承载莲花座的重量，只是雕在莲座前方。又如，阿弥陀佛无明妃的着冠身相为无量寿佛，是藏传佛教造像最着意表现的佛造像之一，但多是着冠菩萨装无量寿佛，佛相无量寿佛几乎不见，如佛相则被称作阿弥陀佛。然而，飞来峰造像龛造像题记明确记载有佛相无量寿佛，其胁侍不是汉地佛教造像阿弥陀佛常见的大势至菩萨和观音菩萨，而是文殊菩萨和绿度母，说明元代藏传佛教造像中仍有佛相无量寿佛，不像后世区分得那么严格。此外，后期藏传佛教无量寿佛的胁侍菩萨多为白度母和佛顶尊胜，称为“长寿三尊”；而此龛的胁侍却为绿度母和文殊菩萨，证明当时佛相无量寿佛的眷属为度母和文殊。这为考察藏传佛教图像演变的历史提供了例证。

第四节

藏传佛教艺术在江南的传播(下):吴山宝成寺与镇江过街塔



一、吴山宝成寺元代大黑天造像

位于杭州吴山宝成寺的大黑天像是保存至今的另外一处重要的元代藏传佛教艺术遗迹。1997年本节作者前往调查时,发现石壁上凿有三个佛龛,中龛为三世佛,西龛为莲花生大师,东龛为大黑天及其胁侍组像。据宿白先生《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》一文,西龛原为空龛,其中所雕塑像已毁,中龛三世佛头部和双臂也均已不存,只有东龛大黑天及其胁侍为元代遗迹(彩图4u-4-1 大黑天组像,石窟造像)。① 大黑天为藏传佛教中的一位重要的护法神,藏文为mgon-po,梵文为mahakala,元人据梵文音译或作"麻曷葛剌"、"玛哈噶拉"、"摩诃葛剌"、"马合吃剌"或"马哈剌"等等,均指这一佛像。大黑天在元代的佛教信仰极其重要,作用在前面已经有所叙及,不再重复。

按宿白先生据田汝城的《西湖游览志》、吴之鲸的《武林梵志》和《乾隆杭州府志》等明清史志所进行的考证,宝成寺原为吴越王妃仰氏于后晋天福中(935—944)所建,名释迦院,后于宋大中祥符年间(1008—1016)更名为宝成寺。入明后,由于寺久荒凉,被废为黎氏园,明万历十三年(1585)虽然对正殿进行了重修,但清初再次被废,最后只剩东龛大黑天及其胁侍,其余皆被民舍掩映,直到1988年的清理才使西龛和中龛重现天日。据《武林文献》所引郑圭《重建石屋佛殿记事》,中龛和西龛是在万历重修之后才被掩映的。当时花了三个多月时间才建成佛殿,并且佛殿修建得极为精美。因为该籍云:"越三月而殿建,中三楹奉三佛像,右一楹奉麻曷葛剌抔像,即往触首血流者也。左一楹奉观音大士像。高下广袤,因山为制,以殿覆岩,以岩覆殿,环廊入殿,如循峦岫,对户舒眺,江山掩映,斯亦宇内殿制之最奇者也。"②

据麻曷葛剌龛左题记,像为元代骠骑卫上将军左卫亲军都指挥使伯家奴出资,于至治二年即1322年雕造而成。题记原文为:"朝廷差来官骠骑卫上将军左卫亲军都指挥使伯家奴,发心喜舍净财,庄严麻曷葛剌圣相一堂,祈福保佑宅门光显,禄位增高,一切时中吉祥如意者。至治二年 月 日立石。"③ 明清的一些史籍也对这则题记进行了记载,如阮元的《两浙金石志》、《乾隆杭州府志》和吴锡麒的《有正味斋骈体文》等。其中,《武林石刻记》的记载与现存题记完全一致。④ 关于伯家奴其人,史籍无载,疑与《元史·百官职》所载至正五年(1345)出任山北辽东道奉使宣抚的宣政院同知伯家奴或与至正十六年(1356)率兵镇守潼关的河南平章伯家奴有关。⑤ 尽管伯家奴无考,但显而易见,他出资雕造麻曷葛剌像并非出自个人行为,而是朝廷旨意。因此,宝成寺的麻曷葛剌像与飞来峰和居庸关造像的创作相同,均为元代官方行为。

从前文所引《佛祖历代通载》可以清楚得知,朝廷派遣伯家奴到杭州雕造麻曷葛剌的目的是为了对其进行专门的礼拜,原因是麻曷葛剌灵异卓著,在元军灭宋和抵御自然灾害的

①参见宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》,第370页。1989年所绘宝成寺元代龛像平、立面示意图18—2。西龛莲花生像与中龛三世佛头部和双臂为近来所塑补。

②(清)丁丙《武林坊巷志》第二册"宝成寺"条,浙江人民出版社,1997年,第809页。

③关于录文和拓片,参见黄涌泉《杭州元代石窟艺术》,图版62吴山宝成寺马曷葛剌像题记(至治二年)拓片;宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》,第370页录文与图18—3至治二年铭拓本。

④《武林石刻记》录文,请参见丁丙《武林坊巷志》,第807页。

⑤《两浙金石志》,见丁丙《武林坊巷志》,第808页。

过程中发挥了重要的作用。因此,元朝不仅在大都大规模地绘塑他的画像,而且还在其他地方建专祠对其进行专门的供奉。据柳贯奉敕撰写的《护国寺碑铭》,仁宗皇姊鲁国大长公主 1318 年在全宁路之西南、永庆寺之西所建护国寺就是专门为供奉麻曷葛剌而特意修建的。从下引碑文中,可以不难看出鲁国大长公主建护国寺专祠供奉麻曷葛剌的目的和原因:

延祐五年(1318),岁在戊午,皇姊鲁国大长公主新作护国寺于全宁路之西南,永庆寺之西,以为玛哈噶拉神专祠。亦既考成,命某篆其事于碑。某谨按玛哈噶拉神,汉言大黑神也。初,太祖皇帝肇基龙朔,至于世祖皇帝绥华纠戎,卒成伐功而隆事玛哈噶拉神,以其为国护赖,故又号大护神,列诸六祠,祷辄响应。而西域圣师大弟子丹巴亦以其法来国中为上祈祠,因请立庙以都城之南涿州,祠既日严而神益以尊。方王师南下,有神降均州武当山,曰:"今大黑神领兵西北来,吾当谨避之。"及渡江,人往往有见之者。武当山神即世所传玄武神,其知之矣。然则大黑者,于方为北,行为水,凝为精气,降为明灵,以翼相我国家亿万斯年之兴运。若商之辰星、晋之参星,耿耿祉哉,焉可诬也。全宁东北京师千二百里,其地当芦川之上、淮安甘泉二山之间,阴幽之气渟蓄萃结,其食兹土,非神孰宜。今大长公主之在藩首,重是祀,使为其法者严事如式,夫以昭承圣主毖祀之宏猷,导迎两宫钦祀之洪贶,而岂私福也哉?⑥

从上可知,皇姊鲁国大长公主修建护国寺对其进行专祀,是效仿世祖在都城之南涿州所建玛哈噶拉庙之旧制,其目的是"以翼相我国家亿万斯年之兴运",即保佑元朝永远兴盛。由此可知,宝成寺麻曷葛剌圣相一堂的雕塑与涿州所建玛哈噶拉庙和鲁国大长公主修建的护国寺的功能完全相同,因此英宗朝遵从前制,专门派员到杭州宝成寺对其进行雕造也就顺理成章,不足为奇。

也正因如此,大黑天不仅受到了元代宫廷的推崇,而且还受到了明清宫廷的礼拜。清代的汪师韩在其所著《韩门缀学续编》中说:"明时犹有此像。何良俊《四友斋丛说》云:大善殿旧塑佛像,栖各梁上,备诸淫亵之像,一切焚弃,别建慈宁宫焉。(大善殿成于永乐中,乃司礼太监张政督工监造。慈宁,太后宫也。)张习孔《云谷卧余》云:世宗撤大善佛殿,毁佛像一百六十九座。徐学谟《世庙识余录》云:佛像皆金银为之。《春明梦余录》云:宗伯夏言《议瘗佛疏》云,大学士李时同臣言入看大善殿内有金银铸像,巨细不下千百,且多邪鬼淫亵之像,惟圣明一旦举而除之,甚盛举也。其曰摩诃、曰马哈、曰马吃剌、曰秘密,皆即麻曷葛剌佛也。"⑦

清代也尊崇此像,并为其建寺祈祷。据《大清太宗皇帝实录》卷二一,天聪八年(1634),"墨尔根喇嘛载护法嘛哈噶喇佛像至",天聪十年(1636),"上命备诸祭物,祀嘛哈噶喇佛于佛寺内"。其中,同著卷四三对此记载最详:崇德三年(1638)八月壬寅,"实胜寺工成。先是,上征察哈尔国时,察哈尔汗惧,除本图白忒(西藏)部落,至打草滩而卒。其国人咸来归顺。有墨尔根喇嘛载古帕斯八(八思巴)喇嘛所供嘛哈噶喇佛至。上命于盛京城西三里外建寺供之,至是告成,赐名实胜寺……东西建石碑二。东一碑前镌满洲字,后镌汉字。西一碑前镌蒙古字,后镌图白忒字。碑文云……至大元世祖时,有喇嘛帕斯八,用千金铸护法嘛哈噶喇,奉祀于五台山,后请移于沙漠。又有喇嘛沙尔巴胡图克图复移于大元裔察哈尔林丹汗国祀之。我大清宽温仁圣皇帝征破其国,人民咸归,时有喇嘛墨尔根载佛像而来。上闻之,乃命召喇嘛往迎,以礼舁至盛京西郊。因曰:有法不可无大圣,犹之乎有大圣不可无护法也。乃命工部卜地建寺于城西三里许,构大殿五楹,装塑西方佛像三尊……东西庑各三楹,东藏如来一百八盒、托生画像并诸品经卷,西供嘛哈噶喇……营于崇德元年(1636)丙子岁孟秋,至崇德三年戊寅岁告成,名曰莲花净土实胜寺……"⑧从上不难看出,明清的这一做法直接渊源于元代,与之一脉相承。

元代现存最早的、有确切纪年的同一题材造像为法国吉美博物馆珍藏的 1292 年石雕造像,胁侍和布局与此有所不同。石雕高 48 厘米,座宽 29 厘米,主尊为大黑天宝帐怙主,左右上下有四身胁侍环围。其中,大黑天右肩一侧为调伏布多金刚手,左肩一侧为独髻母,右腿一侧为黑色具善大黑天(legs-ldan-nag-po 来丹那布),左腿一侧为吉祥天女,为萨迦派同类造像传统造型。五身造像均为高浮雕,接近圆雕。其中,主尊大黑天宝帐怙主为

⑥(元)柳贯《待制集》卷九《护国寺碑铭》,《四库全书·集部一四九·别集类》卷一二一〇,上海古籍出版社影印本,第 1—2 页。
⑦《韩门缀学续编》,见丁丙《武林坊巷志》,第 812 页。
⑧关于元明清三代北京对此神的信仰,详细参见王尧《摩诃葛剌(mahakala)崇拜在北京》,见《庆祝王钟翰先生八十寿辰学术论文集》,辽宁大学出版社,1993 年,第 441—449 页。

一面两臂造型，双手当胸，右手持金刚杵，左手持颅钵，同时当胸夹持其象征性法器宝槌。面部方形，额开慧眼，三眼圆瞪，鼻孔开豁，龇牙咧嘴，头发倒立，头戴五骷髅冠，其上饰化佛。耳饰圆形大耳环，佩带骷髅花鬘、项链、手镯、脚镯和臂钏。整个身体粗壮、强健，双脚并立于一仰魔之上。背光为桃形，莲座呈方形，上沿为一周排列整齐的连珠纹，其下为双重仰覆莲瓣（彩图 4u-4-2 法国吉美博物馆藏大黑天，石雕）。背光背部石面光滑整齐，正中开有一龛，大黑天宝帐怙主的背部、臀部及装饰均历历在目，清晰可见。龛的上下左右四方都镌有藏文铭文，其中上部和左右两侧为藏文转写的梵文经咒，底部为供养人题记，共五行。据海瑟·斯托达德录文，题记全文如下：

Om svasti siddhi/skuvdi ni/sangs-rgyas kyi bstan-pa rin-po-che dar-zhing rgyas-nas yun-ring-du gnas-par bya-ba dang/yon-vchod chen-po thams-cad kyi sku-tshevi bar-chad zhi-zhing/phas-kyi-rgol-ba thams-cad tshar-gcod-par bya-bavi phir-du/savi bdag-po vjam-bu-gling phal-che-ba-la dbang-rgyur-bavi rgyal-po chen-po go-pe-le zhes yongs-su grags-pa de-nyid dang/snyigs-mavi-dus kyi sangs-rgyas gnyis-pa/bla-ma dam-pa chos-kyi-rgyal-po vphags-pa zhes bya-bavi bkav-drin-gyis bskyangs-shing thugs-kyi bzung-bavi vphrin-las-pa A-tsar Bag-shi zhes-bya-bas yon-gyi bdag-po dgyis-nas sprul-pavi lha-bzo rig-pavi gnas vdi la vgran-zla dang blal ba dkon-mchog-skyabs zhes-bya-bas zhabs-tog byas-nas chu-pho-brug gi lo la legs-par grub-bavo shin-du bkra-shis-par-gyur-cig/⑨

题记大意为：愿得吉祥！精通工巧明、举世无双的神变艺术家贡却查布在施主 a-tsar bag-shi 资助下，于阳水龙年雕毕此像，以祝佛法昌隆，永远住世；大法主和施主寿比南山，永绝一切违缘；以谢一统天下、誉满寰宇的伟大国王忽必烈和圣贤喇嘛、法王，此浊世之第二佛陀八思巴之恩德。

关于雕塑的创作年代阳水龙年，从这段题记中提到的八思巴和忽必烈来看，正如海瑟·斯托达德所指出的那样，应为1292年，因为此像是为了祈愿大法主八思巴和大施主忽必烈健康长寿而创作的，当时，八思巴和忽必烈二人都应在世。八思巴生于1235年，卒于1280年，忽必烈生于1215年，卒于1294年，其原因是藏历以六十年为一个饶迥，类似于甲子纪年。1292年之前的阳水龙年为1232年，此时八思巴尚未出生，而忽必烈虽已出生，但尚未即位；1292年之后的阳水龙年为1352年，此时二人均已谢世。为此，只有1292年比较合乎情理。

此外，题记还提到了两个重要的人名，一位是雕塑家贡却查布，另一位则为施主 a-tsar bag-shi。其中 a-tsar bag-shi 中的 a-tsar 应是梵文 acarya 的转写，藏文又作 a-tsa-ra，指轨范师，为密宗大师之称号，即汉文阿阇梨之音译。而 bag-shi 则为蒙文的转写，意为上师，汉文常见的音译有“八哈失”或“拔希”。⑩ 尽管二词所指相同，系称号或尊称而非真实人名，但正如海瑟·斯托达德所指出的那样，它很可能意指噶玛噶举派黑帽系第二世活佛噶玛拔希（1204—1283）。⑪ 原因有二，一是噶玛拔希名字中的拔希与此称号相同，意指法师或上师，同他本人的真名却吉喇嘛吻合；二是噶玛拔希道行卓异，宗教造诣很高，曾在四川的康区拜谒过忽必烈，并随后跟随元宪宗蒙哥，为皇室成员讲经说法，随后受封为国师并获赐金边黑帽。因此，绝对算得上是一位大轨范师，与 a-tsar 称号完全吻合。当然，也绝对不能排除 a-tsar bag-shi 另有所指的可能性，因为噶玛拔希在1283年就已经圆寂。如果前者成立，即 a-tsar bag-shi 是指噶玛拔希，那么只有一种合理的解释。也就是说，噶玛拔希在1280年八思巴圆寂之前就已经决定出资雕造此尊塑像，而该塑像由于各种原因，在八思巴圆寂十二年和噶玛拔希本人圆寂九年之后才得以完成。

雕塑家贡却查布显然是一个标准的藏名，毋庸讳言，此尊雕塑出自藏族艺术家之手，而非尼泊尔或汉族艺术家创作而成。从题记的行文来看，他在当时是一位堪与阿尼哥相提并论的艺术大师，否则题记绝对不会誉其为“精通工巧明、举世无双的神变艺术家”。十分遗憾的是，迄今本节作者在汉藏文文献中都没有发现与他相关的文献记载，对他的生平、艺术创作和艺术背景都一无所知。尽管如此，此作仍不失为迄今用藏文题写明确纪

⑨ Heather Stoddard, “A Stone Sculpture of mGur mGon-po, Mahakala of the Tent, Dated 1292,” *Oriental Art* vol. 31 no. 3 (Autumn 1985), p. 278 and fig. 2. 此段题记中有几处正字法不规范之处或笔误，海瑟·斯托达德在录文中进行了纠正，如 yon-vchod 应为 yon-mchod, pas-kyi-rgol-ba 应为 pha-rol-po-kyi-rgol-ba 或 phar-phyogs-kyi-rgol-ba，而 vgran-zla dang blal-ba 应为 vgran-zla dang bral-ba。

⑩ 参见王森《西藏佛教发展史略》，第117页关于该词的解释：该词为蒙语借词，源于汉文的博士或法师，“可能通过畏吾尔文或其他文字借来，这是藏文却吉喇嘛（即 chos-kyi bla-ma，法师意——引者）的直译，当时蒙语含义，据《通载》（即《佛祖历代通载》——引者）卷二二谓：‘北人（蒙古族——引者）之称八哈失，犹汉人之称师也。’”

⑪ Heather Stoddard, *op. cit.*, pp. 278, 281.

年、施主和艺术家姓名,年代最早,创作最为精美的元代藏传佛教艺术杰作,对于认识元代藏传佛教艺术的风格和确定其他相关作品的年代都具有十分重要的价值。

宝成寺麻曷葛剌像龛除至治二年题记之外,当时还题写有另外两则题记。一则为汉文,另一则为非汉文题记。这另外的一则汉文题记,《武林石刻记》援引《西湖志》明确记载:“又一刻亦题至治二年,字多磨灭,文不可读,兹不录。”⑫至于另一则非汉文题记,据《有正味斋骈体文》和《乾隆杭州府志》,可知为畏吾儿文题记。因为前者在《募重修五山宝成寺疏》中云“梵相左壁,记畏吾之文”,而后者则说“旁有畏吾儿书记文”。⑬ 遗憾的是,本节作者在实地考察时并未发现这两则题记,倒是在像的右壁发现了一则明代的汉文题记。题记共五行,大多已经无法辨认,文云:“……上国尊称释迦世尊文殊……来……杭州府……信……重□新……大明万历四年岁次□□六月□日立。”从石壁看,多凹凸不平,字迹较浅,疑为凿去以前题记后重刻。因此,从前引畏吾儿文题记位于像左壁的记载推测,在右壁原来恐题有另外一则汉文题记。而畏吾儿文题记,本节作者在左壁未见,同时也未见其他刻凿痕迹,位置不详。但从飞来峰题记等当时较为通行的做法推测,刻铭文字疑非畏吾儿文,而应为梵文或藏文,抑或八思巴文。如果内容系陀罗尼经咒,则梵文的可能性最大。如果为其他内容,则也有可能为藏文。⑭

宝成寺现存麻曷葛剌龛造像为三尊一铺组像。龛高 2.45 米,宽 4.10 米,龛楣桃形,雕满火焰纹,其间正中为三身迦楼罗鸟,左底为一身凌空飞翔的小鸟,与之对应的右底也雕有一身动物,造型不清,疑为羊。下为三个小龛,为弧券形,互连一体。主像麻曷葛剌居中,像高 1.38 米,为忿怒相造像,方面高鼻,头发虬卷,双眼圆瞪,龇牙咧嘴,须髭卷曲,鼓腹短腿,双手当胸抱骷髅,足踏仰魔,立于莲台。天衣沿双肩飘垂而下,在头部形成圆形。双臂后部各雕有一颗人头鬘,似夹置腋下。身后为火焰纹背光。左胁侍为骑狮像,高 1.14 米。人物面相丰圆,胸前佩戴骷髅花,左手持三叉戟,右手持物不清,结跏趺坐、端坐于狮子之上,其下悬披人皮,骷髅尚依稀可见。狮首已经残损,身躯呈奔走状。身后亦有桃形火焰纹背光。右骑象胁侍,像高 1.08 米,造型与左胁侍基本相同,左手持矛状物,右手持物不清,结跏趺坐于象背之上,其下也覆盖有一张带有骷髅的人皮,身后也有桃形火焰纹背光。⑮ 整个龛像由于年代久远,局部多有残损,加之屡有重装上彩,因此除有较大的图像学价值外,已经难以领略到当时的艺术风貌。

由于麻曷葛剌造像独特,因此引起了明清社会的广泛关注,一些文人学者对此龛进行了专门的记载。这些文献主要有魏之琇的《柳州遗稿》、吴锡麒的《有正味斋骈体文》、厉鹗的《樊榭山房集》、吴焯的《玲珑帘词》、龚瀑身的《雪浦诗存》、汪师韩的《上湖诗纪续编》、钱大昕的《潜揅堂诗集》和《两浙校官诗录》等。如《雪浦诗存》云:“宝成寺侧辟石窟,中凿麻曷葛剌佛。状貌狰恶殊怖人,五采色相犹仿佛。脚踏天魔手握颅,眉竖目努唇脂涂。两女侍立相提扶,玉颜花貌倾城殊。旁有二佛各对峙,骑者白象青狮子。背上不幪锦绣文,鞯用人皮厚于纸。念珠八百最匀圆,朱丝颗颗人头穿。犹恨此头用不尽,余者一一戈铍悬。”⑯《两浙校官诗录》云:宝成寺“佛屋覆岩腹,凿险开初地。梵相鬼斧錾……一佛俨中尊,红玉耸双髮。睛凸欲啖人,口哆欲吞鸷。手捧月支头,足笮阿难臂。摄席魔女降,赤缚□婆避。青狮右怒立,白象左雄持。骷髅络末尼,人皮蒙天驷。仿佛尸陀林,骨枯堆腐骴。诸顶放光明,雷飞惊肉翅……”⑰厉鹗的《樊榭山房集》对此也有诗云:“寺古释教院,清滑石如饴,何年施斧凿,幻作梵相奇。五采与涂饰,黯惨犹淋漓。一躯俨箕踞,努目雪两眉,赤脚踏魔女,二婢相夹侍,玉颅捧在手,岂是饮月支。有来左右侍,骑白象青狮,狮背匪锦幪,荐坐用人皮,骷髅乱系颈,珠贯何累累,其余不尽者,复置戟与铍……”⑱由此可知,除新发现的莲花座外,现存龛像与上引清代文献中所记基本吻合。

1988 年清理时,中龛雕有三身佛像,除莲花座和背光保存较为完整之外,其余均已残损。三身佛像均为坐像,袒右肩,结

⑫参见丁丙《武林坊巷志》,第 807 页。

⑬参见丁丙《武林坊巷志》,第 809、807 页。

⑭据本节作者所知,除居庸关外,未发现其他地方有畏吾儿文题记。与此同时,飞来峰题记为汉文和梵文两种题记。汉文题记主要为供养人题记,而梵文则为陀罗尼经咒内容。

⑮关于龛像的高度,参见《西湖石窟》图版说明第 112—116 条。该著 114 条将左胁侍定为文殊菩萨,115 条将右胁侍定为普贤菩萨。图版请参见 112—116。同时参见黄涌泉著作,图版 57—58。

⑯《麻曷葛剌佛》,见(清)龚瀑身《雪浦诗存》,转引自丁丙《武林坊巷志》,第 814 页。

⑰《吴山宝成寺寻至治二年所凿麻曷葛剌石佛》,见《两浙校官诗录》,转引自丁丙《武林坊巷志》,第 816 页。

⑱(清)厉鹗《樊榭山房集》卷五,转引自丁丙《武林坊巷志》,第 811 页。同时参见宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》,第 369 页。

跏趺坐。其中右侧佛像右手的禅定印，中间和左侧佛像右手的触地印尚依稀可辨。以此推之，应为三世佛。三世佛龛形为方形，身光和背光为舟形造型。莲花座由十字折角须弥座座基和椭圆形莲台组成，莲瓣为仰覆造型，叶片较宽，同时在莲台边缘装饰有一周的连珠纹，风格与飞来峰藏式造像莲花座相同。三世佛造像也是元代较为流行的题材之一，在《元代画塑记》至少提到了两次，多塑于正殿或前殿。一次为武宗至大三年(1310)，一次为仁宗延祐七年(1320)。⑲ 另据《大智全寺碑》，由仪天兴盛慈仁昭懿寿元皇太后于皇庆元年(1312)三月一日修建的大智全寺中也塑有三世佛："寺之制，正殿位三世佛。前殿位观世音菩萨，右为九子母之殿，左为大藏经之殿，北有别殿以备临幸。前为三门，设四天像。"⑳此外，福建省泉州市也有一铺元代的三世佛造像(详见后文)。可见，这一题材在元代流行甚广。

东龛现存莲花生像，据守寺人告知，为台湾台北市一佛教协会于1996年夏天立塑。1988年清理时为空龛，其中塑像已毁，但据前引《武林文献》，万历年间维修时，其中供奉的是"观音大士像"。如是，其中就出现了一个需要解决的问题，即观音菩萨是元代原物，还是万历年间重修时所立？宿白先生据大黑天与胆巴国师的关系认为，元代开龛时此龛雕造的应为胆巴国师像，㉑本节作者对此深表赞同。因为正如宿白先生按赵孟頫所撰《大元敕赐龙兴寺大觉普慈广照无上帝师碑》、《佛祖历代通载》和《汉藏史集》等汉藏文献所考，胆巴国师精于大黑天的修证："祠祭摩诃伽剌(即大黑天)，持戒甚严，昼夜不懈，屡彰神异，赫然流闻，自是德业隆盛，人天归敬……皇元一统天下，西蕃上师至中国不绝，操行谨严且智慧神通，无如师者。"他先后于五台山和大都等地祠祭大黑天，大黑天随祷而至。不仅如此，《佛祖历代通载》所载大黑天助元军顺利一统江南各地，即出于胆巴国师祈祷之功，因此应为胆巴国师之像。至于《武林文献》所载观音菩萨像，如非当时误辨，即是重修时胆巴国师像已毁而重立者。

二、江苏镇江过街塔

江苏镇江过街塔位于镇江市西北隅西津渡，是内地保存至今的唯一一座元代藏传佛教建筑风格的过街塔。西津渡长期以来就是长江至扬州的重要渡口，过街塔矗立在此无疑具有祈福的重要含义。

现存西津渡过街塔，由下部的云台和上部的塔体两部分结构组成，通高8.635米(彩图4u-4-3　镇江西津渡过街塔)。承载塔体的云台为方形青石盖板。青石板四周刻有汉文和梵文。其中，东、西里面分别刻有"昭关"、"万历十年壬午十月吉重修"和重修官员的名字；北面正中均横刻梵文六字真言，左右两侧竖刻汉文。南面两侧左右竖刻文字分别为"河清海晏"和"天下太平"，背面两侧汉文分别为"佛日增辉"和"法轮常转"。云台由四根石柱支撑，其间装饰雀替、云纹，并刻有"南无大方广佛华严经"等铭文。云台之上为石塔，通高4.74米，由亚字形须弥座、宝瓶、覆钵、伞盖和相轮等组成。其造型与北京白塔寺白塔和武汉胜象塔非常近似，毋庸置疑，为藏式佛塔造型。

据《元史》和《至顺镇江志》等文献记载，镇江过街塔的建造应与元武宗时期在镇江改也里可温教的十字寺为佛寺有关。大德十一年(1307)五月，金山寺僧人将也里可温教徒在金山擅建十字寺一事上奏朝廷之后，元武宗即"遣宣政院断事官泼闾、都功德使司丞臣答什帖木儿乘驿驰喻江浙等处行中书省曰：也里可温擅作十字寺于金山地，其毁拆十字，命前画塑白塔寺工刘高，往改作寺殿屋壁佛、菩萨、天龙图像，官具给须用物，以还金山。庚辰，荐降玺书，护持金山。也里可温子子孙孙勿争，争者坐罪以重论。十有一月庚戌，都功德使臣海音都特奉玉音：金山地，外道也里可温倚势修盖十字寺，即除拆所塑，其重作佛像，绘画寺壁，永以为金山下院"。㉒ 至大四年(1311)，十字寺正式改为金山寺般若禅院，皇庆二年(1313)，元仁宗"敕镇江路建银山寺"，于是将般若禅院改为银山寺。文献虽然没有直接提到过街塔，但明确提到了金山般若禅院的主持者是以前参加大都白塔寺修建的工匠刘高。从前述妙应寺白塔的记述可知，妙应寺白塔为典型的藏式佛塔建筑，刘高非常熟悉，因此他极有可能在改建十字寺时新建了过街塔。关于刘高其人，文献虽然缺载，但从其参加妙应寺白塔的绘塑工程和镇江过街塔出土的两件藏式曼荼罗铜板线刻(详见下述)可知，他应与阿尼哥创建的宫廷藏

⑲《元代画塑记》第13页云，"武宗皇帝至大三年正月二十一日，敕虎坚帖木儿丞相，奉旨新建寺后殿五尊佛，咸用铜铸。前殿三世佛、四角楼洞房诸处佛像以泥塑"。第31页也云，延祐"七年十二月六日进呈玉德殿佛样。丞相拜住、诸色府总管朵儿只奉旨，正殿铸三世佛，西夹铸无方佛，东夹铸五护佛、陀罗尼佛"。

⑳(元)刘敏中《中庵集》卷一四《大智全寺碑》，《四库全书·集部一四五·别集类》卷一二〇六，上海古籍出版社影印本，第116—117页。

㉑《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》，第372页。

㉒《元史》卷二〇四《宦者李邦宁传》，《至顺镇江志》卷一〇。

传佛教艺术流派有关。如是,由金山般若禅院从1307年至1311年完成改建推知,过街塔应修建于1311年或稍前。㉓ 另外,从云台明代汉文题记可知,过街塔建成之后,在随后的明、清两朝都经过维修。

2000年,在对过街塔进行维修时,在覆钵之下发现了一批文物,其中有两件曼荼罗线刻非常精美,具有很高的艺术价值和图像学价值。曼荼罗为圆形,质地为铜板,直径50厘米左右,厚0.5厘米,中心圆形直径22厘米。两者构图相同,中心圆形,构置主尊像,其外八瓣莲瓣上分别构图有八身与主尊造像完全相同的造像。其中一件作品为度母(图1　度母)㉔,一件为布禄金刚(图2　布禄金刚)。



图1
度母(温玉成《镇江市西津渡过街塔考》,见《宿白先生八秩华诞纪念文集》,文物出版社,2002年,第625页,图13)

度母面相修长,饱满圆润,神态静穆。上身裸露,下身着裙,头戴五叶冠,佩饰项链、耳珰、手镯、臂钏,呈右舒相端坐于莲花座上。辫发垂肩,宝缯飞卷,宽胸细腰,双乳富有弹性,洋溢出柔美的青春气息。右手持宝瓶,并作与愿印,左手当胸持莲枝,并作说法印。身后为椭圆形头光、马蹄形身光。莲座为单层覆莲,莲瓣宽大,简洁明快。布禄金刚,俗称财神,又称宝藏神。头戴五宝冠,高髻宝缯,面相短圆,双目圆瞪,略带怒相。上身裸露,胸部宽阔、结实,四肢健壮有力,腹部微凸隆。结右舒相端坐于莲台之上,左手持其象征法器吐宝鼠鼬。头光、身光、莲座和莲瓣造型与度母造像完全相同。

从风格上来看,这两件作品具有比较浓郁的尼泊尔风格的遗韵,他们不仅可以与同一时期西藏夏鲁寺的作品相比较,同时还可以同飞来峰的元代造像进行比较。因此,从另一个角度也印证了过街塔与元代宫廷藏传佛教艺术流派密切相关,为宫廷藏传佛教艺术流派的作品。

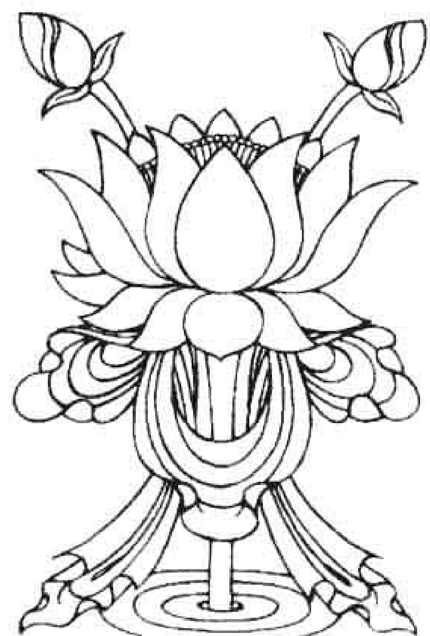


图2
布禄金刚(温玉成《镇江市西津渡过街塔考》,见《宿白先生八秩华诞纪念文集》,文物出版社,2002年,第626页,图14)

㉓温玉成《镇江市西津渡过街塔考》,见《宿白先生八秩华诞纪念文集》(下),文物出版社,2002年,第629页。
㉔温玉成先生将此神灵推定为观世音菩萨(同上书,第619—623页),本节作者以为待定。其理由有二:其一,在汉传佛教中,观世音菩萨为女性神灵,但在藏传佛教中则为男性神。此处为女性神,因此不可能为观世音菩萨。其二,从神灵的姿势、佩饰和标志来看,似为度母像。另外一点是,在过街塔只出现了两件作品,即此作和布禄金刚,这与在唐卡作品中度母也时常与布禄金刚一道出现的构图吻合。出于以上因素综合考虑,似为度母,而非观音。

第一节

中原其他地区的藏传佛教艺术遗存



一、南方藏传佛教艺术遗存

在南方,元代藏传佛教的艺术遗存大多与驻镇治理当地的蒙古贵族或官员有所关联,体现了当时其信徒在民族与阶层两方面的特点。而党项人在泉州创建与重修的三世佛造像,则再次证明了西夏故地奉佛僧俗为传播这支佛教所发挥的重要作用。

1. 湖北武汉胜像宝塔

胜像宝塔原本临江矗立,位于武昌蛇山西端黄鹤楼故址前的黄鹄矶头(即今武汉长江大桥武昌桥头处)。清光绪十年(1884)八月初四民房失火,火势从汉阳蔓延至武昌城内,在这场灾难中黄鹤楼化为灰烬,而宝塔得以幸存。1955 年为修建长江大桥,在对塔进行测绘、发掘塔基后拆迁至蛇山西部京广铁路跨线桥旁,1984 年转迁于重修的黄鹤楼西大门所在的平台中央、在楼正前方约 159 米处(彩图 4d-1-1 胜像宝塔)。作为原黄鹤楼建筑群保存至今最古老的建筑,1956 年该塔被湖北省人民委员会列为省级文物保护单位。

《广阳杂记》云:

〔黄鹤〕楼前有白石浮图,工丽无比,为西番阿育王塔式。四周皆镌大梵书,恨不能译其语。南向建石坊,题曰胜像宝塔,大元至正中威胜(顺)王太子建。①

根据金石材料著录,石坊匾额横书的“胜像宝塔”每字径六寸见宽,上款落“威顺王太子建”,下款记“大元至正三年(1343)”。② 清末因新军修炮楼,石牌坊遭拆毁,1955 年拆迁塔时在南面距塔座 1.82 米处发现了牌坊的两个石柱础,③ 正可与文献载述相印证。根据明陈循等撰《寰宇通志》记载:元世祖南征至鄂,曾驻黄鹄山(旧为头陀峰,即今蛇山)观览形胜,至正年间(1341—1368)因建大殿以纪止跸之旧。这座大殿今已不存,它与胜像宝塔年代相若,这些建筑物之间是否有通盘设计,是否有呼应关系等,无从考证。

胜像宝塔为“西番”即藏式佛塔,通高 9.36 米,由基座、塔身和塔刹等部分组成,原址在四周距塔 0.8 米处还安设有方形围栏。砖石混筑、外石内砖,主要以白砂石叠砌而成。基座宽 5.68 米,为十字折角须弥座(此处亦可称五车座,梵文 pañca-ratha)。塔身若瓶,下部收分,密闭、中空,内有木柱从塔刹贯穿到基座顶面中心的柱洞,1955 年发掘时尚存塔刹上部的一段。瓶身下部以一圈连珠纹和莲瓣连接基座,重瓣覆莲外侈,恍如瓶身的底足。瓶身以上再经一个小十字折角须弥座(形制较基座简单,为三车座,梵文 tri-ratha)连接塔刹。塔刹由层叠的十三重相轮组成,顶端一圈莲瓣呈扁圆形,上承石雕的华盖。石华盖接近圆盘,底面浅刻盘长、螺、法轮、胜幢、宝瓶、双鱼等八吉祥图案;华盖边缘原有一圈铜流苏,拆建后今不存。刹顶大致呈一细颈、侈口、侈足、身细长的瓶状,底部延展出的多条棱形呈辐射状,

①(清) 刘献廷撰,汪北平、夏志和点校《广阳杂记》卷四,中华书局,1957 年,清代史料笔记丛刊,第 192 页。(清) 陈诗等撰(嘉庆)《湖北通志》、胡凤丹著《黄鹄山志》(同治十三年,1874 年刊印)的记载大致相同。

②(清) 孙星衍、邢澍撰《寰宇访碑录》卷一二“元”,著录湖北江夏“胜像宝塔石坊题字(正书至正三年)”,第 28 页。

③蓝蔚《武昌黄鹤楼“胜像宝塔”的拆掘工作报导》,《文物参考资料》1955 年第 10 期,第 76 页。

末端稍挑起，重复着婉转舒缓的节奏，似从藏式塔的莲瓣设计演变而来，又类似于攒尖顶脊。宝瓶形刹顶与攒尖式的环节转换都体现出汉地建筑的特点。

论体量，胜像宝塔无法与内地最著名的元代藏式佛塔——至元八年(1271)北京妙应寺塔——相提并论，不过两者在整体结构和比例方面还是体现出接近的时代特征。它不及妙应寺塔沉稳，挺拔富丽则有过之。折角须弥座在空间上富于变化，这里每个折角顶端都上挑山花蕉叶，减轻了这种类型的基座在视觉上的沉重与力度感。束腰部分在折角处雕出倚柱，可以视为明代折角须弥座转角处镂空雕塑支柱的先声，这种手法同样也使视觉效果转向柔和与轻灵。基座上的一层覆莲为重瓣，相对较细长，分三层重重叠叠，这与同时期藏地的莲花表现手法迥异。尽管塔身部分素洁、大气，绕基座各个侧面都有精美的雕饰，给宝塔增添了一种优美精致的韵味；只是岁久年深，历经风销雨蚀，包括塔表面粉刷的白垩被雨水冲刷，流淌到塔基，使得浮雕近于模糊。塔基可细分四层：上两层是大小稍有不同的两个十字折角束腰须弥座叠置，紧接着是一层覆莲；底部一层亦呈十字折角，不作束腰，而是分上下三段，自下而上尺寸递减。上两层的束腰部分雕刻缠枝花图案以及佛教中象征意味浓厚的卧马、卧象、立鸟等形象，它们通常是作为五方佛的坐骑而对应出现的(彩图4d-1-2 胜像宝塔塔基)。束腰分别以扁平的仰覆莲瓣连接上下台面，上下台面及山花蕉叶的侧面雕满团花缠枝图案，包括牡丹、莲花等，饱满雍容。其中两层之间的这部分台座侧面一周铭刻兰札体梵文，也就是《广阳杂记》提到的“四周皆镌大梵书”，由于多处漫漶难辨，尚不能通读。底层上段表现重峦叠嶂，山巅云蒸霞蔚，其间穿插藏传佛教的常见标志十字交杵金刚，用于安镇神鬼土地；中段波澜壮阔，波涛中可以见到龙等瑞兽；下段则镌刻密实的卷云纹样，偶见穿插骑兽的神话人物。

20世纪拆迁该塔时，没有发现地宫，而在塔心室内靠近木柱洞处发现一根八角形石幢以及一件铜瓶(图1 胜像宝塔剖面示意图)。铜瓶瓶口密封，内盛有物，根据瓶腹铭刻的文字“如来宝塔，奉安舍利。国宁民安，永承佛庇”可知，这是一个舍利瓶。瓶底双勾镌刻“洪武二十七年(1394)岁在甲戌九月乙卯谨志”字样，疑明初对宝塔进行过重修或者重新装藏。旧志记载，明天启元年(1621)塔下石墙开裂、罅隙宽寸许，④则此后宝塔必定还曾经修葺——由于塔内底部清理出顺治(1644—1661)钱两枚，很可能清初才完成整修工程。⑤

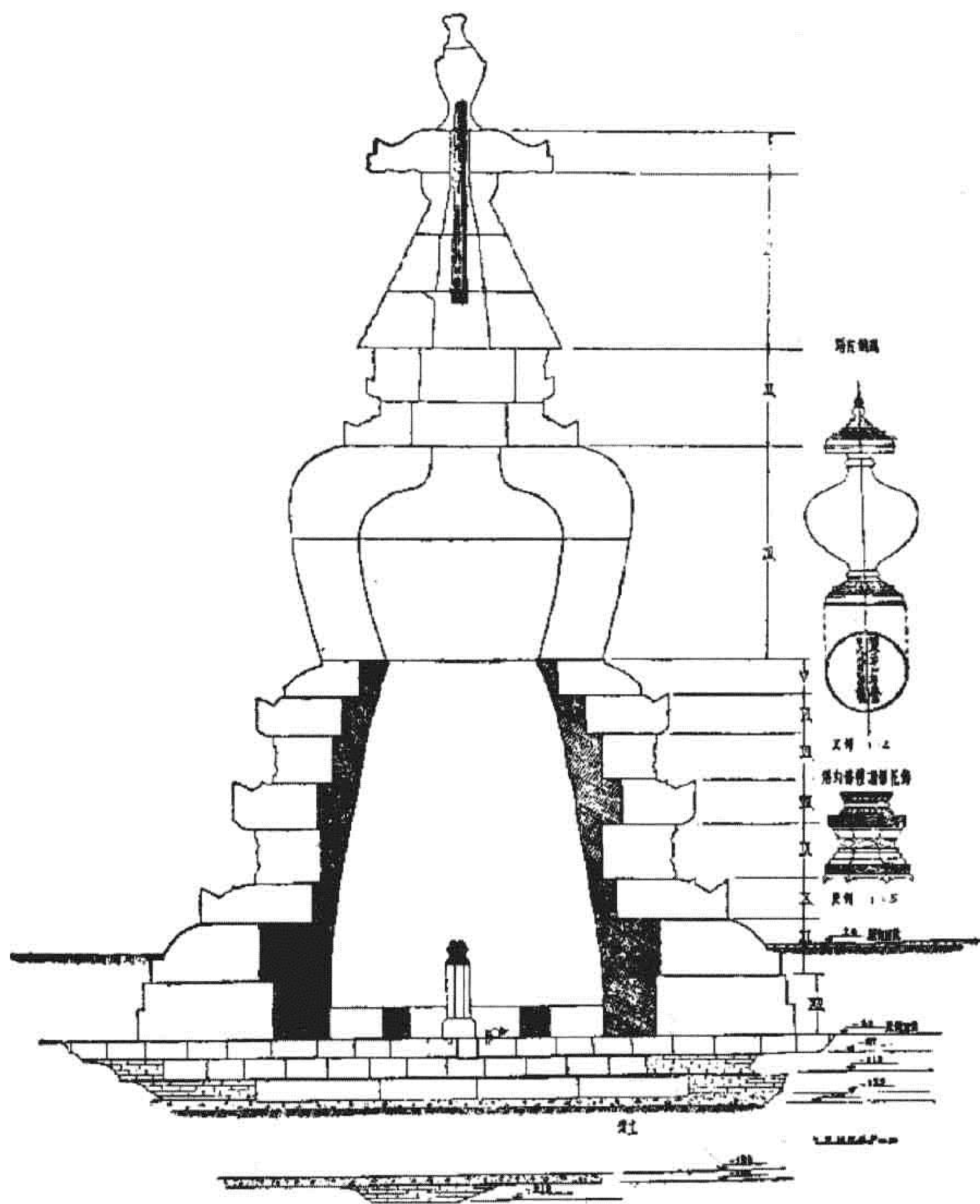


图1

胜像宝塔剖面示意图(蓝蔚《武昌黄鹤楼“胜像宝塔”的拆掘工作报导》，《文物参考资料》1955年第10期，第75页)

胜像宝塔一名的内涵、来历未见诸记载，推测寓意宝塔表现了佛法妙谛的最胜、殊胜。此外，它还被称为宝像塔、白塔、五轮塔、威顺王太子(或世子)墓等，各种称谓在不同层面上揭示出其特点。和其他许多藏式佛塔一样，胜像宝塔俗称白塔，盖塔身的白砂石浑然无饰，素洁庄严。所谓五轮塔，是指全塔的各组成部分代表地、水、火、风、空，五大的象征符号分别是方形、圆形、三角形、半月形和圆形，反映在塔的造型上依次对应于：平面方形的塔基，圆形的塔身，塔刹部分向上逐渐收分，立面呈现三角形的相轮，以及刹顶的一弯仰月与浑圆的日轮。五轮塔多属密宗，象征含义并非藏传佛教所独有，但是这里刹顶为宝瓶所取代，或因匠师不熟悉其宗教内涵之故，致使宝塔融入了汉地的元素。上文提到天启元年塔下石墙(应即塔基)出现裂缝，“有烟腾出，或云墓灯也”，⑥清同治年间仍“相传下有千岁灯”。⑦ 塔中置千

④(清) 迈柱监修，夏力恕编纂《湖广通志》卷八一《陵墓志·武昌府》。

⑤塔内清理物情况据蓝蔚《武昌黄鹤楼“胜像宝塔”的拆掘工作报导》，第76页。

⑥《湖广通志》卷八一《陵墓志·武昌府》。

⑦(清) 王庭祯修，彭崧毓纂《江夏县志》卷二。

岁灯是古老的做法[8]，但这里应指墓灯、长明灯。到后来，民间进一步讹传为三国时蜀国诸葛亮燃灯于此，为关羽水军指点航向；[9]也有人认为当地罕见藏式佛塔，而此塔的塔身形如灯笼，故而民间误认它为“孔明灯”。至于“大菩提佛塔”的称呼则与塔的类型、形制有关。《大乘要道密集》中收有卜思端(即布顿大师)集、吟缠南加勒(藏文 Rin chen rnam rgyal)译《大菩提塔样尺寸法》一篇[10]，里面记载：

佛言：先作四层阶基，次作瓶座，次作其瓶，并作八山、管心及一层伞，二层、三层、四层……乃至一十三层，上安雨盖。

文中更详述各部分尺寸，兹不具录。对比可以看出，胜像宝塔从下至上，四层基座、覆莲瓶座、瓶形塔身、平头(即引文中的“八山”[11]。梵文 harmika，藏文 bre)、刹柱(“管心”。藏文 srong shing)、十三重相轮(“伞”。藏文 gdugs)和华盖(“雨盖”。藏文 char khebs)[12]，与其规定的形制颇为吻合。

至于威顺王世子墓一说，应从原石坊匾额款题“威顺王太子建”字样敷衍而来。成书于清雍正十一年(1733)的《湖广通志》干脆系之于卷八十一《陵墓志》名目下，谓“威顺王太子墓，一名胜像宝塔”，此说一直延续至清晚期：“宝像塔在黄鹤楼前，元威顺王太子墓。……墓用塔，元制也。塔高三丈，石色润白。”[13]估计后人疑其僭称太子而改称世子。[14] 据《元史》，威顺王名宽彻普化(Könchek Buqa，1286 前—1365?)[15]，同书一作“宽彻不花”[16]，《续资治通鉴》作“宽彻布哈”、“宽御布哈”或“库春布哈”，《元史纪事本末》作“科绰布哈”，乾隆四十年(1775)、四十二年(1777)改译《明史》人地名时易为“库沁布哈”等，为同一蒙语的不同汉字音译。《元史》有传：

宽彻普化，世祖之孙，镇南王脱欢(Toghan，？—1301)[17]子也。[18] 泰定三年(1326)封威顺王，镇武昌，赐金印，拨付怯薛丹(蒙文 kešigten，禁卫军)五百名，又自募至一千名。设王傅官属。湖广行省供亿钱粮衣装，岁支米三万石，钱三万二千锭，又日给王子诸妃饮膳。文宗天历(1328)初，赐宽彻普化金银各五十两、币三十匹，仍镇湖广，而宽彻普化纵怯薛等官侵夺民利，民颇患苦之。至元五年(1339)，太师伯颜矫制召赴京，贬之。及脱脱为相，始明其无辜，命复还镇。至正二年(1342)，湖北廉访司纠言，宽彻普化恃以宗室，恣行不法。不报。

十一年，徐寿辉为乱，起蕲、黄(今湖北蕲春、黄冈一带)，宽彻普化与其子别帖木儿、答帖木儿引兵至金刚台，寿辉部将倪文俊败之，执别帖木儿。十二年，寿辉伪将邹普胜陷武昌，宽彻普化与湖广行省平章和尚弃城走，诏追夺宽彻普化印，而诛和尚。十三年，湖广行省参知政事阿鲁辉克复武昌及汉阳。宽彻普化复率领王子并本部怯薛丹，屡讨贼立功。十四年，诏宽彻普化复镇武昌，还其印。

十六年，命宽彻普化与宣让王帖木儿不花以兵镇遏怀庆，各赐黄金一锭、白金五锭、币帛九匹、钞二十锭。未几，复还武昌，命其子报恩奴、接待奴、佛家奴以大船四十余只水陆并进，至沔

⑧关于千岁灯，《佛祖统纪》、《释迦谱》、《法苑珠林》等引《阿育王经》，有所涉及。清代净土宗僧实贤(1686—1734)的阐述相当详细：“阿阇世王取佛舍利，藏恒河中，作千岁灯供养。中安金篋，用盛舍利；外置刀轮，四面旋转。流水激之，轮无停晷。阿育王欲取之，殆不能得。有莲华比丘，教以掷柰塞之，轮即不转。乃下取舍利，才开金篋，油尽火灭矣。”(清) 彭际清重订《省庵法师语录》卷上“舍利忏叙”，《卍续藏》第六十二册，第 241 页。

至于相应的艺术表现，可参考一件宋代的双剑铭文镜，见吴水存编著《九江出土铜镜》，文物出版社，1993 年，第 95 页图版 99。辽时灵感寺释迦佛舍利塔“有千岁灯，以然(燃)于内”，见辽天庆六年(1116)张嗣初撰《灵感寺释迦佛舍利塔碑铭(并序)》(辽宁朝阳出土)，向南编《辽代石刻文编》，河北教育出版社，1995 年，第 662 页。

⑨参见湖北省群众艺术馆、武汉市群众艺术馆主编《武汉的传说》“孔明灯”一节，长江文艺出版社，1985 年，长江民间文学丛书，第 10—12 页。

⑩关于此文的研究，详见沈卫荣《元代汉译卜思端大师造〈大菩提塔样尺寸法〉之对勘、研究——〈大乘要道密集〉系列研究》(一)，谢继胜、沈卫荣、廖旸主编《汉藏佛教艺术研究——第二届西藏考古与艺术国际学术研讨会论文集》，中国藏学出版社，2006 年。

⑪在印度的塔原型中，平头部分是容纳圣物的神圣之所在。后来引申为寓意八正道，或是这里将其称为“八山”的由来。三车座在平面上正好有八个凸出部分。

⑫参见沈卫荣《元代汉译卜思端大师造〈大菩提塔样尺寸法〉之对勘、研究——〈大乘要道密集〉系列研究》(一)“词汇对照表”，第 107—108 页。

⑬《江夏县志》卷二。

⑭《湖北通志》古迹编。

⑮生卒年史载不详，今据《新元史》卷一一四《列传第十一・世祖诸子下》记载宽彻普化于至正二十五年“屯田于成州，未几卒”，暂定卒年为 1365 年。其弟帖木儿不花生卒年清楚：至正二十八年(1368)“为〔徐达〕所杀，年八十有三”(同上引书)，则宽彻普化的生年自在其前。

⑯(元) 虞集撰《亦都护高昌王世勋碑》亦采此名。

⑰忽必烈第九子，一说系第十一子，巴牙兀真可敦(Bayavujin Khatun。《元史・后妃表》记作伯要兀真皇后)所生，见[波斯] 剌失德丁原著，约翰・A・波义耳英译，周良霄译注《成吉思汗的继承者：〈史集〉第二卷》，天津古籍出版社，1992 年，第 282 页。至元二十一年(1284)封镇南王。

⑱关于宽彻普化的世系，《元史》、《新元史》传中均称他是脱欢六子中的第三子。一说他乃是脱欢长子老章(Laujang，？—1310)的次子，见《元史》卷一〇七《宗室世系表・世祖皇帝》。白寿彝《中国通史・元》即采其说，称宽彻普化为“脱欢之孙”。《续文献通考》卷二〇四《帝系考》力证表有误，可参看。

另据史载：“湖广地连江北，威顺王岁尝出猎，民病之。又起广乐园，多萃名倡巨贾以网大利，有司莫敢忤。星吉(《续资治通鉴》作‘桑节’)至，谒王……责王曰：‘王，帝室之懿，古之所谓伯父叔父者也。今德音不闻，而骋猎宣淫，贾怨于下，恐非所以自贻多福也。’王急握星吉手谢之，为悉罢其所为。”(《元史》卷一四四《列传第三十一・星吉》)其时在至正十一年之前，星吉任湖广行省平章政事。顺帝为世祖忽必烈以下第五代，显然无论是哪种说法，宽彻普化都不可能是顺帝妥懽帖睦尔的叔伯辈。待考。(明) 宋濂《宋文宪公全集》卷三四《元赠开府仪同三司上柱国录军国重事江西等处行中书省丞相追封咸宁王谥忠肃星吉公神道碑铭》亦记其事，但仅记星吉谏言“王，帝室之胄”，未涉及辈分问题。

阳攻徐寿辉伪将倪文俊，且载妃妾以行。兵至汉川县鸡鸣汊，水浅船阁不能行，文俊以火筏尽焚其船，接待奴、佛家奴皆遇害，而报恩奴自死，妃妾皆陷，宽彻普化走陕西。

二十五年，偕伯颜答失奉宽彻普化自云南经蜀转战而去，至成州（按：即今甘肃成县），欲之京师，李思齐以取蜀为名，扼不令行，俾屯田于成州以没。

其子曰和尚者，封义王，侍从顺帝左右，多著劳效，帝出入，常与俱。至正二十四年，孛罗帖木儿称兵犯阙，遂为中书右丞相，总握国柄，恣为淫虐。和尚心忿其无君，数为帝言之，受密旨……阴图刺孛罗帖木儿。……

二十八年，顺帝将北奔，诏淮王帖木儿不花监国，而以和尚佐之，及京城将破，即先遁，不知所之。[19]

宽彻普化有多个儿子，见诸文献记载的有：

1. 别帖木儿（Beg-Temür）。至正十一年被义军倪文俊俘虏，倪曾以之为质而遣人请降，未果。[20] 史书虽先述及此子，但并未明指他是长子、世子或太子，有的著述认定他最长，因此即建塔者，[21]尚需商榷。
2. 答帖木儿。《元史》中又作“歹帖木儿”、《续资治通鉴》作“岱特穆尔”。至正十六年“十二月，倪文俊陷岳州路（按：辖今湖南巴陵、临湘、华容、平江等地），杀威顺王子歹帖木儿”。[22]
3. 报恩奴。《续资治通鉴》作“报恩努”。据前引《元史·传》于至正十六年汉川一役自杀，另说至正十五年遇害[23]，《续资治通鉴》卷二一二《元纪》的说法是十五年自杀。当以十五年为是。
4. 接待奴。《续资治通鉴》作“接待努”。至正十五年在汉川遇害。另有笔记记载倪文俊“掳威顺王诸子，妻其妃子。庚申[24]帝特降诏招抚。然乱端已成，俱无所及，王诸子竟为所杀”；“至正乙未（十五年）冬……倪文俊陷湖广。威顺王妃主子女皆为所掳，其后诸子皆为所杀”。[25]
5. 佛家奴。《续资治通鉴》作“佛嘉努”。死因同上。
6. 和尚。又音写作“华善”等。封义王，事迹附见《元史》宽彻普化传，至正二十八年后下落不明。[26]
7. 伯伯。又写作“巴拜”。史载伯伯慕义归化，洪武七年（1374）八月戊戌遣命赍诏谕云南，[27]不果。洪武十五年三月庚午，“征南将军颍川侯傅友德等以故元威顺王之子伯伯及梁王把匝剌瓦尔密家属三百一十八人至京师，诏赐钞四百五十锭”，[28]同年夏四月“甲申，迁故元梁王把匝剌瓦尔密及威顺王子伯伯等家属俱耽罗（按：在今韩国济州，时属高丽）。赐伯伯衣一袭，马十匹”。[29] 选择伯伯使滇，一方面他与梁王是亲族，同为元君遗胤，再一方面至正二十五年威顺王转战云南和蜀地，[30]伯伯很有可能随同，因此对云南和梁王较为熟悉。洪武元年八月庚午攻取元大都时“获宣让、镇南、威顺诸王子六人”，[31]姓名不详，疑伯伯即其一。

尚未见文献材料明言孰为威顺王世子或长子，前人面对这个问题也颇为难。[32] 若宝塔的功德主真的是威顺王之子，那究

---

⑲《元史》卷一一七《列传第四·宽彻普化》。

⑳《元史》卷一八六《列传第七十三·成遵》。

㉑蓝蔚《武昌黄鹤楼“胜像宝塔”的拆掘工作报导》，第79页。李权时、皮明庥主编《武汉通览》“历史篇·宽彻普化镇武昌”条（武汉出版社，1988年，第178页）等亦主此说，当沿用其观点。

㉒《元史》卷四四《本纪第四十四·顺帝七》。

㉓至正十五年春正月“丁丑，徐寿辉伪将倪文俊复陷沔阳府。威顺王宽彻普化令王子报恩奴等同湖南元帅阿思蓝水陆并进讨之。至汉川，水浅，文俊用火筏烧船，报恩奴遇害”（《元史》卷四四《本纪第四十四·顺帝七》）。（明）郎瑛撰《七修类稿》“倪文俊”条：“至正十五年，聚众陷武昌、汉阳等路……掳威顺王妻妃，杀其子报恩奴与湖南元帅甄崇福。”

㉔按至正无庚申年，此处疑当作“丙申”，即至正十六年（1356）。

㉕（明）叶子奇撰《草木子》卷之三上《克谨篇》。

㉖传说和尚隐居避乱，今被山东鄄城苏氏认为祖宗，见《蒙古学通讯》2003年第19期。

㉗《明太祖实录》卷九二·四，第1608页。

㉘《明太祖实录》卷一四三·八，第2257页。

（明）高岱撰《鸿猷录》上“廓清滇南”的记载稍有不同：洪武十五年“二月，傅友德遣使，以故元梁王家属、威顺王之子伯伯等三千一百一十八人，俱送京师”。

㉙《明太祖实录》卷一四四·二，第2263页。另见《明史》卷三《本纪第三·太祖三》、（明）严从简《殊域周咨录》卷一“东夷·朝鲜”、（清）夏燮《明通鉴》卷七等记载。

洪武二十三年九月“甲辰，高丽遣其臣金乙祥送故元伯伯太子男六十奴、火者卜尼到京。时六十奴等在耽罗，先有命征之，至是送至。诏赐六十奴银五十两、钞五十锭，卜尼银二十两、钞十锭，衣各一袭，其傔从及高丽使者赏有差”（《明太祖实录》卷二〇三·三，第3039页），可与上述史实相印证。

㉚另可见于《元史》卷四六《本纪第四十六·顺帝九》。

㉛《明太祖实录》卷三四·一，台北“中央研究院”校印红格本，第600页。

㉜如（清）严观撰《湖北金石诗》一卷在“胜像宝塔”中写道：

念彼威顺王，令子何妥帖。具此济川功，失名未允协。

按史名虽知，四人岂其楫？臆断我如斯，兴阑因涉猎。

题下夹注：“考〔威顺〕王有四子，不知塔属何人。”诗后附马绍基按语：“宽彻普化……有子四……今匾题太子而不著名，未知孰为威顺王嫡子。”见（明）陶晋英等撰《楚书·楚史梼杌·湖北金石诗·紫阳书院志略》，湖北教育出版社，湖北地方古籍文献丛书，2002年，第102页。



图版

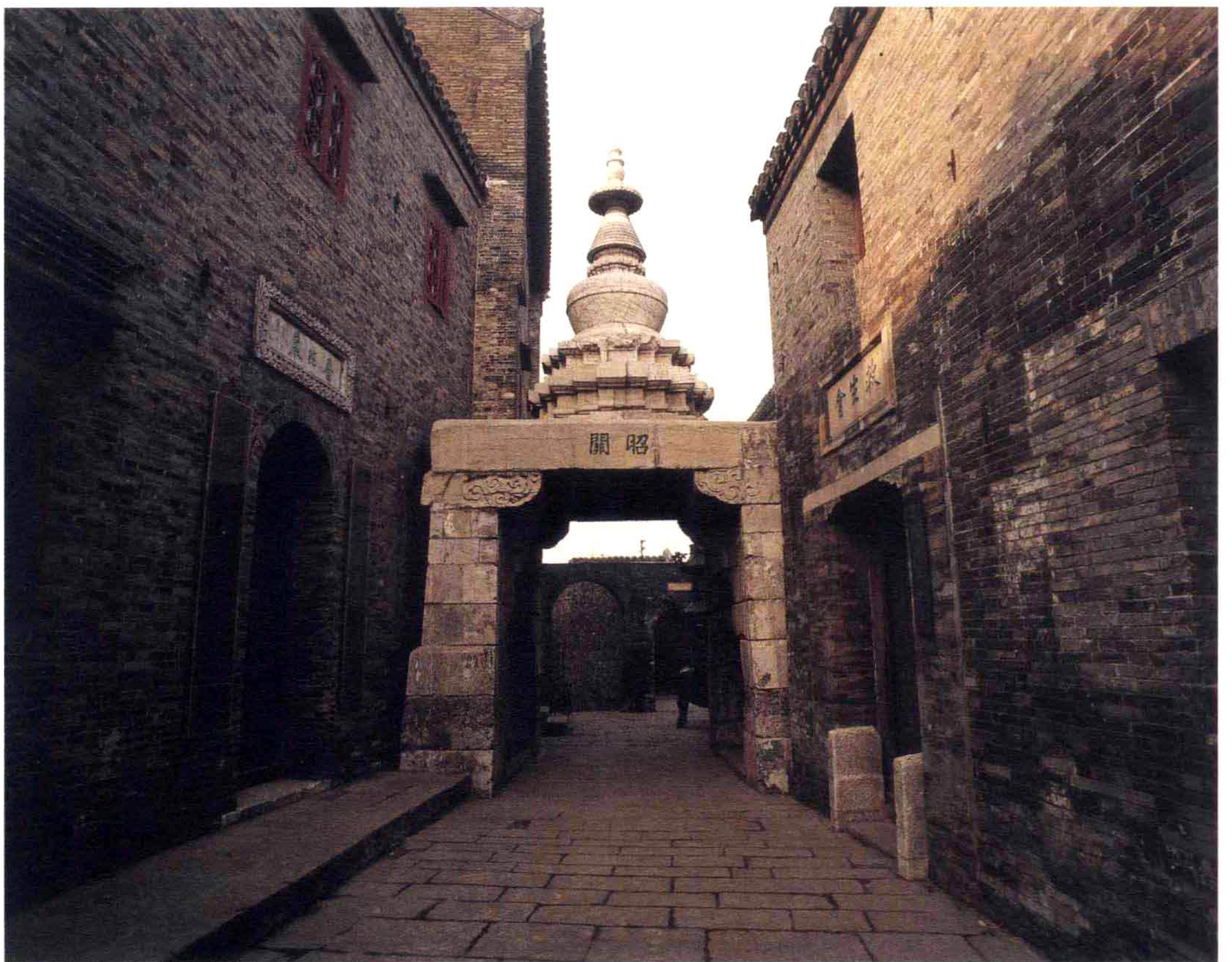


彩图4u-4-1 大黑天组像，石窟造像 浙江杭州宝成寺，创作于1322年（熊文彬摄影）

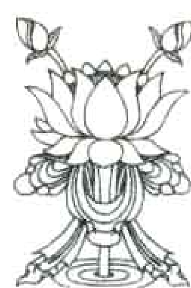




彩图4u-4-2 法国吉美博物馆藏大黑天，石雕 创作于1292年（Heather Stoddard, A Stone Sculpture of mGur mGon-po, Mahakala of the Tent, Dated 1292, pp.278-280, Fig.1and 2, *Oriental Art*, Vol. 31, No. 3, Autumn, 1985）



彩图4u-4-3 镇江西津渡过街塔 高8.635米，建于1311年左右（熊文彬摄影）



图版



第四章（下） 第一节



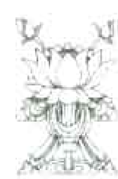
彩图4d-1-1 胜像宝塔



彩图4d-1-2 胜像宝塔塔基



彩图4d－1－3　观音洞西壁壁画毗卢波像（王海涛主编《云南历代壁画艺术》，云南人民出版社、云南美术出版社，《云南民族美术全集》，2002年，第34页，彩图15）





彩图4d-1-5 马蹄寺北寺第7窟内景

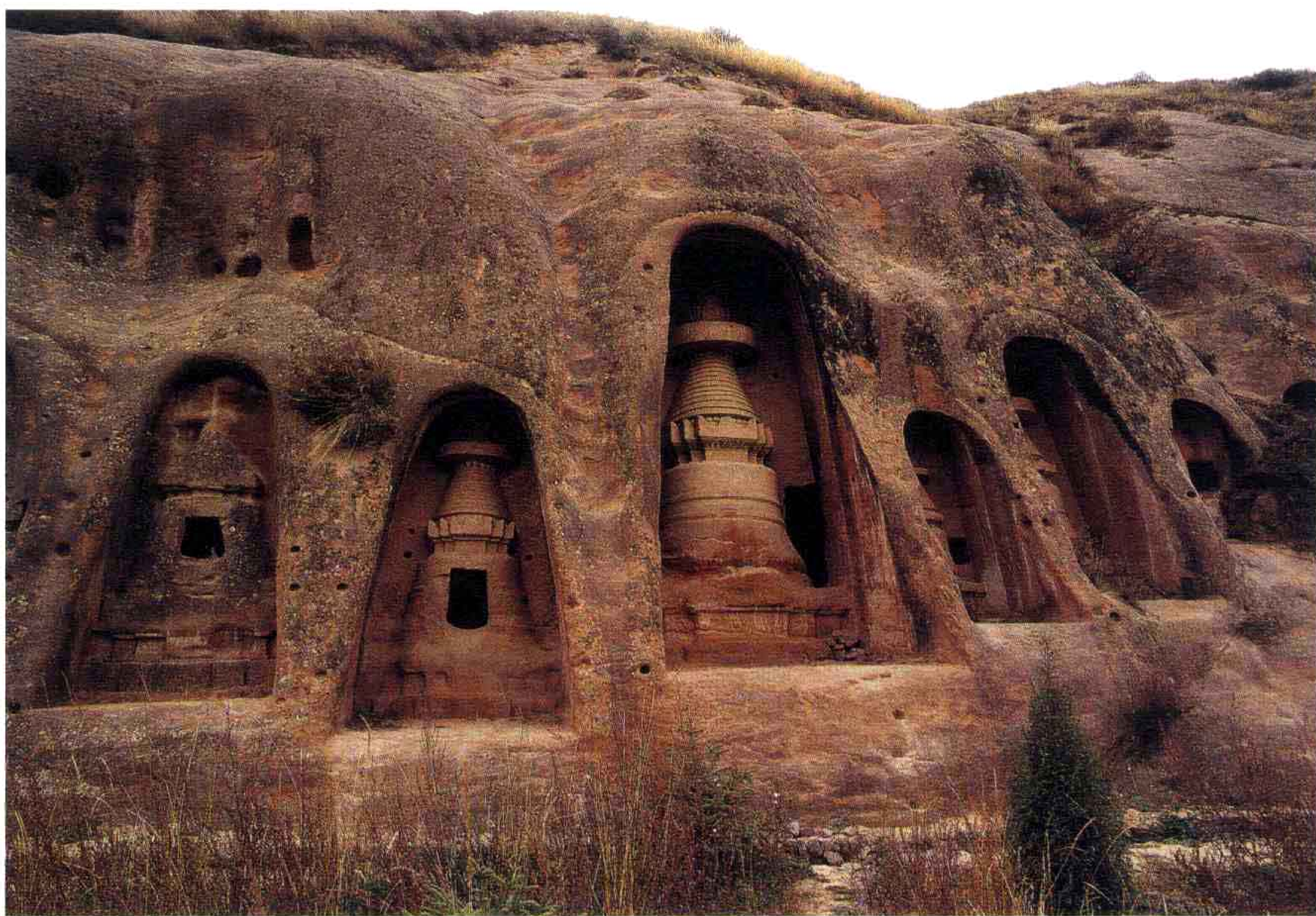


彩图4d-1-4 清源山三世佛造像



彩图4d-1-6 马蹄寺北寺第7窟龛像其二





彩图4d-1-7 马蹄寺南寺塔龛群



彩图4d-1-8 马蹄寺石窟群千佛洞第8窟南侧塔龛



彩图4d–1–9 岗龙石刻噶当塔





彩图4d-1-10 岗龙石刻噶当塔内绿度母残像擦擦



彩图4d-1-12 岗龙石刻无我母像

彩图4d-1-11 岗龙石刻无量寿佛坐像

竟是上面的哪位王子,甚或另有其人,难以推定。但是,史籍并没有记载宽彻普化有子亡于至正三年或之前,因此称宝塔为威顺王世子的墓塔很难令人信服。况且石坊石刻声称"太子建",尽管帝王生前营造陵墓司空见惯,但自建墓塔却不能自圆其说。

另一种可能,"威顺王太子"不是别人,而正是宽彻普化本人。元人例称宗室亲王为"太子",文章中类似的例子多不胜举。正史中亦有在宽彻普化名后加"太子"字样的例子。㉝ 又以脱欢为例,除加称皇子、镇南王外,《元史》中也有多处称呼"脱欢太子"㉞、"太子脱欢"㉟、"亲王脱欢太子"㊱乃至"皇太子脱欢"㊲,从文意不难看出作者多引用自当时文书档案上的原文。元统年间(1333—1335),宽彻普化的弟弟、宣让王帖木儿不花(Temür Buqa, 1286—1368)施钞在普陀山修建的多宝塔,同理被称为"太子塔"。

虽然我们可以确定宽彻普化本人就是胜像宝塔的功德主,但是有关他对于藏传佛教的态度目前不甚明朗。《澹居稿》卷一收录有《指空禅师偈序》,其中提及:"至大二年(1309)春,有大禅师号指空(梵文 Dhyāna-bhadra,1289—1363),自身毒航海至广东,大子威顺王延致之,恳问法要。"㊳作者行中至仁(1309—1382)禅师曾为指空弟子,从措辞推测该文约撰成于文宗至顺年间(1330—1332)。㊴ 疑"大子"为"太子"笔误或通假,则可以从侧面印证"太子"称谓的用法,也表明年轻时宽彻普化对于佛教就持有热忱的态度。可疑的是至大二年宽彻普化尚未受封威顺王,推想作者撰文或者文集编者曾修改过称谓,用后称而述前事,那么这个问题可迎刃而解。有学者指出,至仁记事不确,这里指的应是太子镇南王(宽彻普化之兄脱不花)。㊵ 指空行迹还有探讨的空间,这里不欲牵涉;至仁何至于将镇南王误作威顺王,尚无确凿的解释。㊶ 退一步讲,在元代统治阶层普遍热衷佛教活动的历史背景下,宽彻普化的弟兄均聆法、供养,则他本人不乏虔信佛教的可能性。

另外,还有一条线索也需要注意。正史《元史》志其手下"有胡僧曰小住持者,服三品命,恃宠横甚,数以事凌轹官府。星吉命掩捕之,得妻妾女乐妇女十有八人,狱具,罪而籍之,由是豪强敛手,贫弱称快"。㊷ 尽管这里提到的是胡僧而不是西番僧,不过从蓄养妻妾女乐来看,小住持或奉藏传佛教。明宋濂撰《星吉神道碑》中有类似记载,各版本多含糊记为"胡僧",唯四库全书本载"有蕃僧持官府柄,横甚,公捕其妻妾十有八人,籍于官,寘僧于法。由是民得吐气",㊸没有确指此僧姓名,不过显系一事,则宽彻普化宠信藏传佛教僧人无疑。

入明后还流传着这样的故事:"至正间,有道士真本无、文固虚,不知何许人。客威顺王门下……王虽畜之,未始奇也……二人计曰:竖子不足谋矣,不去,祸且至。于是题诗于黄鹤楼而遁。"㊹这是小说家语,可信程度难以考证。但威顺王曾经资助武当万寿崇宁宫的重建,㊺见诸碑铭,足可凭信。元代上层社会对各种宗教大抵持较为宽容和欢迎的态度,看来宽彻普化并非独佞藏传佛教,但热心宗教,门下兼蓄道释,包括胡僧或番僧,大致不误。

2. 云南晋宁观音洞

元代在云南设平章政事,并派遣皇族宗室镇守,先后封云南王及梁王,均出世祖忽必烈嫡系子嗣。

昆明市晋宁县上蒜乡观音村西南有座石灰岩山,外形略如趺坐的观音,因此名为观音山。当地人称山阴腰部的天然溶洞为"仙人洞"或"观音洞"。古地理书记载:"观音洞在(曲靖)府南二十里,宽平可容数百人。"㊻洞口高 8 米,阔 7 米,洞底距地面

㉝"诸王傅官,宽彻不花太子至齐王位下,凡四十五王,每位下各设王傅、傅尉、司马三员。"(《元史》卷八九《志第三十九·百官五·诸王傅官》)
㉞《元史》卷九九《志第四十七·兵二·镇戍》,《元史》卷一〇一《志第四十九·兵四·站赤》。
㉟《元史》卷一五一《列传第三十八·高闹儿》。
㊱《元史》卷九九《志第四十七·兵二·镇戍》。
㊲《元史》卷一二五《列传第十二·赛典赤赡思丁·子纳速剌丁》。
㊳转引自贺圣达《印度高僧指空在中国:行迹、思想和影响》,《世界历史》1998 年第 2 期,第 4 页。
㊴同上注。
㊵桂栖鹏《关于僧人指空行迹的若干问题——与贺圣达先生商榷》,《世界历史》2001 年第 2 期,第 92、96 页。
㊶根据指空自述,他曾经到过武昌,只是"湖广〔行〕省参政欲逐吾去"。此后"杨(扬)州太子以舟送吾至都"。
㊷《元史》卷一四四《列传第三十一·星吉》:
㊸(明)宋濂《文宪集》卷一八《神道碑·元赠开府仪同三司上柱国录军国重事江西等处行中书省丞相追封咸宁王谥忠肃新济公神道碑铭》。
㊹(明)李祯(字昌祺)《剪灯余话》卷二《青城舞剑录》。
㊺(元)许有壬《至正集》卷六三《碑志·武昌路武当万寿崇宁宫碑铭》:"而威顺王实镇是邦,主赞尤恪,重起两庑甲子楼三十一间,以其下内半为云房。岁丁亥,三清殿成……"此碑另收入《圭塘小稿》、《中州名贤文表》等文集。
㊻(清)顾祖禹撰《读史方舆纪要》卷一一四"云南二"。

近100米，分为上、下两层。洞内就着凹凸起伏的天然洞势，以石灰泥做地仗，用鲜明的矿物质颜料零散绘制有多块壁画，共计七组、各种形象二百二十三身，其中既有佛教神祇，也有身着官服的供养人像多身㊼；原来在像侧大部分有榜题名号，多已漫漶不清。此外画面上另有藏式佛塔十一座。部分画面色彩消褪或斑驳，后世曾经重描、补绘。上层进深约20米，四周表现的题材有佛、菩萨及若干密宗神像，尤以各种观音像居多。下层进深8米，则表现金刚力士等形象。1987年12月公布为云南省第三批文物保护单位。

洞内上层深处一组壁画是规模最大的，高3.5米，宽6米，描绘各种形象一百零三身，主尊高2米，为一身观音像。正壁壁画主尊为结跏趺坐的佛像，坐高1.7米，周围还有各种趺坐佛小像，根据榜题可确认出十余身阿弥陀佛。此外还有微妙声佛、迦叶佛、药师佛、净土王佛、大日遍照佛、不空成就佛、"奉训大夫㊽莲花国佛"等。㊾

观音洞西壁的大成就者毗卢波像（彩图4d-1-3 观音洞西壁壁画毗卢波像）颇具特色，可与飞来峰同题材石刻龛像"密理瓦巴"进行对比。毗卢波置身树下，袒上身，下着短裙，佩戴项饰、臂钏、腕钏、脚镯以及瑜伽带，坐于虎皮之上，左手当胸捧盛酒的钵，举右手指日，足下地上置酒壶。两名侍女立于右侧，亦袒上身，梳尖发髻，头戴五叶宝冠，跣足踏覆莲台，捧饮食侍奉。北壁绘大黑天神立像等。南壁顶端表现藏传佛教中广受尊崇的白度母与绿度母（左下隅残），㊿以及十六罗汉、诸大菩萨等形象。

洞顶绘有二十八宿及象征日月的三足乌和桂树、玉兔、蟾蜍。在二十八宿图像旁边，上层东壁题有北元宣光甲寅（五年，1374）行书题记十一行：

时于宣光□□岁次甲寅
暮春九日
云南等处行枢密院判
桑哥实里都事王尧忠敬奉
王命踏勘本郡军民屯地图
恭随宪司书吏万思义
宣使汪不花□□□□
□府令史李思敬奏□
郭完□□□一行人等联
辔焚香到此以记之耳㉛

宣光甲寅相当于明洪武七年，当时云南尚在元封梁王的统治之下。明太祖朱元璋曾先后数次派代表前去云南招降梁王，包括前面提到的威顺王子伯伯，但梁王犹疑摇摆，直到洪武十四年（1381）始用兵平定。

洞内壁画风格并不统一，有学者认为主要绘制于大理国时期。㉜ 数珠手观音等形象具有鲜明的宋代风格，大日遍照佛㉝、大黑天神㉞、毗沙门天王等都是大理佛教艺术钟爱的题材；尤其是大黑天神的造型属于大理密教体系，与藏传佛教艺术迥异，更说明问题。然而，宣光甲寅题记以及白度母、绿度母、毗卢波等藏传佛教中的典型形象表明，元代的藏式艺术同样在崖洞内得到呈现。

3. 福建泉州清源山三世佛造像

福建历史文化名城与经济重镇泉州，因是海上丝绸之路的起点而蜚声海内外。这里的海上贸易活动发端于南朝，宋元时期臻于鼎盛，由于环城遍种刺桐花，花开似火，随着阿拉伯商人的远洋行迹，Zayton（还有Zaitun等拼写形式。即刺桐）港的名声远播中东与欧洲。这里聚集宇内商贾，自然也成为中外文化交汇之所，单以信仰而论，佛教、印度教、摩尼教、伊斯兰教等各种世界性宗教在这里并行不悖。元末以后，由于港口淤塞、当地色目人叛乱以及随后引发的排外浪潮、海舶贸易管理机构的外迁、倭寇海盗扰害等各种因素影响，泉州才结束了它这一段黄金时代。

㊼其中洞口外壁有七身红衣持笏官人礼佛像，榜题为"遵为过世七代先亡□/南无六道分□地□"，可知表现的是功德主的七世祖先。见王海涛《云南佛教史》，云南美术出版社，2001年，第255页。
㊽此处疑杂有功德题记。元沿金制置奉训大夫，从五品，宣授。
㊾见王海涛《云南佛教史》，第255页。
㊿参见杨郁生《白族美术史》，云南民族出版社，白族文化研究丛书第2辑，2005年，第373—374页，图V-95。
㉛李昆声《云南艺术史》，云南教育出版社，1995年，第305—306页。
㉜杨雪吟编著《彩云之容：云南民族美术》"神秘的梵宫天界：晋宁观音洞壁画"，云南民族文化知识丛书，云南教育出版社，2000年，第62页。
㉝《白族美术史》，第371—372页，图V-93。
㉞《白族美术史》，第370—371页，图V-92。

清源山又名北山、齐云山，位于泉州北郊。奇石流泉，景色幽雅。山间石刻甚多，自宋代起就雕造有各种宗教造像，体现了深厚的文化底蕴。其中，碧霄岩元代三世佛石雕，被评价为“我国现存时代最早、保存最好、位于最东南的藏传佛教三世佛造像，弥足珍贵”。[55]

造像旁有摩崖石刻碑文，其中记载了其缘起与重修的经过：

透碧霄为北山第一胜概。至元壬辰(二十九年，1292)间，灵武唐吾氏广威将军阿沙公来监泉郡，登
兹岩而奇之，刻石为三世佛像，饰以金碧，
构殿崇奉，以为焚修祝
圣之所。仍捐俸买田五十余亩，入大开元万
寿禅寺[56]，以供佛赡僧为悠久。规其报
国爱民之诚可见已。厥后岁远时艰，弗克
葺治。至正丁未(二十七年，1367)秋，福建、江西等处行中书
省[57]参知政事般若帖穆尔公分治东广道，
出泉南，追忆先伯监郡公遗迹，慨然兴修，
再新堂构。山川增辉，岩壑改观。林木若有
德色，而况于人乎。暇日获陪公游，因磨崖
以记。郡守新安郑潜[58]拜手书。同游行中书
省理问官忽纳台，唐吾氏；广东道宣慰使
司同知副都元帅阿儿温沙，哈儿鲁氏[59]；泉
州路达鲁花赤元德，翁吉剌氏[60]；官讲资寿
教寺[61]讲主智润及广威公外孙同安县达
鲁花赤寿山与焉　主岩僧志聪
时至正二十七年(1367)十月丙午日题

碑文中两次提及的“唐吾氏”(Tangut，也译作“唐兀”等)当指西夏党项人，宁夏灵武曾经是党项政权的故都。功德主阿沙之名另见于1361年立《大元肃州路也可达鲁花赤世袭之碑》。[62]

造像外原造土木结构殿堂，包括主殿、回廊、禅房等，20世纪60年代在暴风雨中塌毁，1988年展开保护工程，1991年8月建成石佛阁遮蔽。三世佛(彩图4d-1-4　清源山三世佛造像)皆为高浮雕坐像，共处一龛，龛口高3米，宽6.5米，新加木帐装饰。主尊左手平置跏上，右手于膝处作触地印，这是降魔成道的释迦牟尼。左尊左手捧小钵，右手同样置右膝前，掌心向外，屈拇指和中指拈细小若花生的诃子，表现东方药师佛。相应的右尊则是西方阿弥陀佛，双手结定印。除开手印这样的图像志特征有别而外，三身造像的面貌非常接近。他们均趺坐仰覆莲台，宽额、宽肩、细腰，双耳垂肩，项部三道弦纹，头顶布满螺发，肉髻呈馒头形并具浑圆的顶严。在龛正壁上顶严周围还镌刻一圈火焰，可知髻顶用火焰宝珠庄严。头光圆形，身光扁圆，外沿双线浮雕，光内斑驳，是否曾浅雕纹样已难判明。袈裟袒右，薄而贴体，其上浮雕出田相线条图案。因此，虽然从双腿等局部看，浮雕的凸起线条类似飞来峰元代的藏式佛像，但是这里摹写的是汉地僧侣袈裟上的田相图案，而在后者那里则刻画出衣襞随躯体的起伏转折，两者的内涵迥异。从左肩斜裹至右腋下的这一部分衣缘在佛前胸勾勒出舒缓的“3”形波浪曲线，颇具特色。袈裟尾部搭在佛左肩，双腿外侧也搭下少许褶襞，与飞来峰元代藏式佛造像相比，装饰意味不如后者明显。同时，因为空间安排的关系，碧霄岩这里的三世佛造像莲座外缘紧贴佛趺坐的双腿，不若飞来峰的莲台绰绰有余、可以容纳袈裟下端在其上铺出图案化的扇形褶襞。三佛的莲座相连，其中主尊释迦牟尼的座稍高。重瓣仰覆莲花像是紧贴石壁夯拉着一般，略显单薄而拘谨，缺乏生气，不过双线勾勒花瓣轮廓、花瓣走向的安排、花瓣内加饰纹

[55] 温玉成《泉州三世佛造像再探》，《敦煌研究》2000年第4期，第36页。

[56] 开元寺为泉州千年名刹，坐落于鲤城区西街。始建于武则天垂拱二年(686)，初名“莲花寺”，后易名兴教寺、龙兴寺，开元二十六年(738)唐玄宗敕令各州的代表佛寺道观更名开元，此寺亦在其中。元至元二十二年(1285)赐名“大开元万寿禅寺”，开元寺迎来鼎盛时期。

[57] 至正二十六年(1366)八月始置福建、江西等处行中书省，见《元史》卷九二《志第四十一下·百官八》。

[58] 郑潜，字彦昭，号樗庵，安徽歙县长龄桥人。生年不详，约卒于1378年。元末由内台掾广东帅府从事，上计京师，遂为监修国史掾。后擢正字。至正中先后任福建监察御史、福建行省员外郎、闽海宪佥，至正二十年(1360)郑潜作为佥事同游福州鼓山，其名见于纪游石刻。再擢海北廉访司副使，以泉州路总管致仕后寓居福州怀安，建义学，设舟渡。入明，起为宝应县主簿，迁潞州同知，洪武十年(1377)再度致仕后卒。事迹略见于《宋元学案》卷九四“师山学案”、乾隆《福州府志》“流寓”、(清)纪昀等撰《四库全书总目提要》卷一六九“集部二十二·别集类二十二·樗庵类稿”条等。

[59] 西域突厥诸族之一部，也写作“哈剌鲁”、“合鲁”、“柯耳鲁”等。8世纪中叶从阿尔泰山以西进入今伊犁河与楚河一带，1211年归顺成吉思汗。世代信奉伊斯兰教，元时被视为回回人。

[60] 翁吉剌(Qonggirad)为蒙古族之一部，《辽史》、《金史》已见记载。此部贵族与元皇室代有姻亲关系。

[61] 据清道光《晋江县志》卷六九“寺观志·城中寺观·护国永隆资寿讲寺”条记载：“护国永隆资寿讲寺，在府治北桂香坊内。俗呼北藏寺。宋景德中，陈洪铭刺漳州，舍宅施田建庵，为兄洪进祈福。后改永隆资寿院。元赐今名。明永乐间重建。……嘉靖间(按：确言之在嘉靖二十三年，1544)，设参将府于原城隍庙，乃改资寿寺为府城隍庙。”

[62] 温玉成《中国石窟与文化艺术》，上海人民美术出版社，1993年。同氏在《泉州三世佛造像再探》一文中对阿沙家族世系等问题展开更细致的考述，第35—36页。

样等手法,无疑参考了藏传佛教造型艺术常见的莲座设计。

清源山造像的重要意义,还在于它是横三世佛组合的早期实例。佛教艺术中有多种三佛组合。一大系统为法报应三身佛,[63]另一大系统则是三世佛。三世佛又有两种组合,它们分别从时间与空间角度着眼:一谓竖三世,即过去燃灯佛、现在释迦佛与未来弥勒佛三尊;一谓横三世,包括娑婆世界教主释迦与东方净琉璃世界药师佛、西方极乐世界阿弥陀佛。十方三世均有佛,"十方为横、三世为竖"。[64] 从艺术史角度看,竖三世组合的出现早于横三世,早在十六国时期的炳灵寺、麦积山与莫高窟、北朝的云冈与龙门等石窟中已见大量表现。这是因为竖三世早见于小乘佛教时期,作为禅观修行的对象之一;而横三世的出现则是以大乘思想与净土思想的出现和流行为前提的。大乘认为共时有无量诸佛,药师、阿弥陀等佛之居处清净庄严,即是净土;而我们世俗所居之地则相对称为秽土,烦恼不绝污染不尽,释迦牟尼以及将来弥勒都在此土教化众生。

从佛教遗存来看,早期石窟中的三世佛多为三壁三尊的格局。而在地面寺院中,由于空间相对轩敞,通常还会表现他们的胁侍弟子或者上首菩萨,形成一铺中围绕一主尊表现众眷属的格局。到宋、辽时期,随着建筑技术的提高,建筑开间增大,举架增高,在殿内面积的增加之推动下,普遍出现三佛、五佛、七佛济济一堂的盛况。这与大乘佛教密宗推崇五佛等思潮也都有密切关联。不过,当时还未见横三世的定型,既有弥勒、释迦与弥陀的组合,也有奉释迦、药师、弥勒三尊的例子。[65] 以弥勒、释迦、弥陀为例,选择这三尊一并崇奉并非从空间着眼,弥陀如来乃往昔十劫之佛,仍拟配未来、现在与过去。[66] 西魏大统五年(539)莫高窟敦煌第285窟就将无量寿佛与释迦牟尼等过去七佛表现在一起,一改七佛一弥勒的成例,这是意味深长的。[67] 由于弥勒下生救世与西方净土崇拜流行较早,两晋南北朝时期已风行神州,因此,至少在南北朝晚期就出现了释迦与弥勒、弥陀合祀的例子。例如根据榜题文字可知河南安阳北齐天保元年至六年(550—555)小南海中窟三壁分别雕造释迦、弥勒与弥陀像,这是时人宗教信仰的外化,直至清代仍有这种组合的三世佛像。[68]

唐代药师信仰已普见修持,在佛教艺术中已出现,但其影响力未能超越西方与弥勒信仰。宋代西方净土信徒在揄扬"十方三世佛,阿弥陀第一"[69]时,贬低"兜率难修有坠",贬低释迦佛的愿力、功德、威神逊于阿弥陀佛,[70]这从侧面揭示出药师信仰无法与西方净土、弥勒及释迦信仰相颉颃。然而,毕竟药师佛信仰逐渐扩散开来,初唐出现了与上述释迦、弥勒、弥陀三尊结合在一起的四面四尊造像的例子,这为药师取代弥勒埋下了伏笔。日本奈良名寺法隆寺金堂壁画在三面墙上分别表现释迦净土(1号壁、东壁中铺)、弥陀净土(6号壁、西壁中铺)以及弥勒净土(9号壁、北壁西铺)、药师净土(10号壁、北壁东铺)。[71] 四铺壁画的实际分布受到空间位置的局限,不难分析出它们的逻辑方位是:东一药师,北一弥勒,西一弥陀,南一释迦。药师、阿弥陀佛的方位自不待言,根据印度的宇宙观念,须弥山以南的南赡部洲(梵文 Jambudvīpa)正是我们所居之地,释迦在此洲教化众生。

南宋时,佛教界已经对释迦、弥勒、弥陀三尊组合中的弥勒提出了质疑:

> 或设三佛同殿:右弥勒、天亲、无著者,当来补处之像也;左弥陀、观音、势至者,净土之像也。窃尝论之:若据娑婆化主,止立释迦之像,辅以文殊、普贤可也。若夫极乐教主,虽辅以观音、势至,然当以别殿处之,可也。当来下生,既在补处,未有辅佐,岂得与释迦、弥陀并列而为三耶?兹岂一佛独化之道乎。又见以佛侍佛,又未成道,未转法轮,即预居万德世尊之位。既招多过,良为不可。[72]

这种质疑的声音开启了药师取代弥勒进入三佛组合的门径。一种观点认为横三世的组合正是在宋代出现的,是宋、金、西夏等

[63](北宋)元照《四分律行事钞资持记》下四"释诸杂篇"在"三佛法报应三身佛也"下夹注"有云三世佛",是知也有称三身佛为三世佛的。见《大正藏》第四十册,第415页。

[64](唐)湛然述《法华文句记》卷一·中,《大正藏》第三十四册,第160页。

[65]参见《中华佛教百科全书》"殿堂"条(林子青撰)。

[66]参见日本曹洞宗禅僧面山瑞方(1683—1769)《洞上伽蓝杂记》(日本安永四年[1775]刊)。

[67]参见贺世哲《石室札记——重新解读莫高窟第285窟北壁八佛》,《敦煌研究》2003年第1期。

[68]例如清乾隆时期宫廷的一组红铜造像,见罗文华《三世佛像》,《紫禁城》1993年第1期。

[69](南宋)王日休《龙舒增广净土文》卷四"修持法门二"(《大正藏》第四十七册,第262页)、卷七"三菩萨修兜率"(第276页)、卷一二"超脱轮回捷径"(第289页)。(明)周之夔《重刻西方合论序》等有类似述评,见《大正藏》第四十七册,第385页。

[70]《龙舒增广净土文》卷七"三菩萨修兜率"。

[71]1949年1月26日遭火灾,烧损的壁画保存在法隆寺收藏库内。

[72](南宋)宗鉴集《释门正统》卷三《塔庙志》,《卍续藏》第七十五册,第298页。

奉佛之国土并峙的时局在佛国世界的投射。这是一个饶富趣味的课题,仍举法隆寺金堂为例,此中供奉的中尊为623年释迦牟尼三尊像,东间奉7世纪后半叶造药师佛像(金堂原主尊。一说铸造时间在推古天皇十五年,607),西间则是1232年造弥陀像。造像年代先后不一,有意思的是后世将它们组合成横三世。这种配置的年代自然不早于1232年(南宋理宗绍定五年)。法隆寺金堂塑像的重组也折射出宋末以来横三世趋于定型。

除清源山三世佛外,根据文献记载,至大三年(1310)正月二十一日敕塑大崇恩福元寺"正殿三世佛三尊",[73]延祐七年(1320)十二月六日敕玉德殿"正殿铸三世佛",[74]惜实物无存。在元代兴建的皇家寺院中,后殿多塑五方佛,前殿(正殿)则以三世佛居多,也有供奉其他造像组合的例子。[75] 这种格局甚至也影响到当时各地兴修的汉传寺院。[76] 对这些三世佛的具体内涵我们掌握得很少,有明文描述的如文宗敕建的大承天护圣寺(1329—1332)"前殿置释迦、然(燃)灯、弥勒,文殊、金刚首二大士之像;后殿置五智如来之像"。[77] 从这条记载可以确知其正殿圣像为传统的竖三世。由此可知,清源山的横三世佛造像弥足珍贵。

综上所述,内地佛教艺术中,释迦与弥陀、药师这种横三世佛组合大致在宋代出现,有元代作品传世;清源山三世佛造像年代确凿,是较早的力证。浙江杭州宝成寺中龛三佛像石刻是距离清源山最近的元代藏式横三世佛雕塑实例,[78]虽然佛手有所残损,图像志特征不若清源山清晰。因此,清源山造像对于溯源横三世佛在中国佛教艺术中的出现与发展来说,是强有力的例证,同时也是藏式造型艺术在内地绽放出的奇葩。

二、西北藏传佛教艺术遗迹

西北地区本是中外交通的孔道,也是多民族的居住地。从吐蕃时期开始,由于它处于汉藏之间的缓冲地带,是两种文化碰撞激荡的前沿,汉、藏文化在这里都留下了鲜明的印记。在元代民族大融合的历史背景下,这一点体现得更加充分。1247年(南宋理宗淳祐七年、蒙古贵由二年),正是窝阔台次子阔端与萨迦班智达贡噶坚赞举行的凉州(今甘肃武威)会盟使得西藏结束割据局面,纳入大蒙古国的版图,也为蒙藏关系书写了崭新一页。尔后在1253年(南宋理宗宝祐元年、蒙古蒙哥三年),尚未即帝位的忽必烈于六盘山接见萨班的侄子、十岁幼龄就在凉州见过阔端的八思巴,确定了八思巴在西藏的宗教政治地位,也进一步巩固了西藏与中央的关系。忽必烈即位后设宣政院对藏地施政,其中吐蕃等处宣慰使司都元帅府(一称朵思麻宣慰司)设在河州(今甘肃临夏),巩固了中央对藏人的统治,也促进了西北与周边地区的民族融合与文化交流。

1. 张掖马蹄寺石窟群藏传佛教雕塑

河西走廊上的甘肃张掖古称甘州,地理位置重要,经济富庶,有"金张掖"之称。它既是古丝绸之路重镇,同时也是汉藏政治、经济、军事以及文化势力争夺的前沿。早在十六国南北朝时期,这里已经开始凿造佛教石窟寺,元明时期则增加了藏传佛教的内容。马蹄寺石窟群包括今马蹄寺北寺、南寺、金塔寺、千佛洞以及上中下观音洞等七个组成部分,1996年被国务院公布为第四批全国重点文物保护单位。

北寺和南寺开凿在肃南裕固族自治县马蹄区马蹄山(又称临松山、丹岭山、青松山或平顶山)。目前来看,马蹄寺之名最早见于明嘉靖乙丑(四十四年,1565)任和撰《重修马蹄寺记》,以今编号北寺第8窟(马王殿或马蹄殿)地面上一个状若马蹄印的凹痕而得名,即所谓"岩石间有神骥足在焉"。[79] 关于这个蹄印,民

[73](元)佚名《元代画塑记》"佛像",人民美术出版社,1964年,中国美术论著丛刊,第13页。但文中称为"新建寺",该寺由武宗敕建,建造时间为1308—1312年,根据建寺年代可判知寺名。

另,元人姚燧记该寺用"玉石为台,黄金为趺,塑三世佛",可资佐证。见《牧庵集》卷一〇《崇恩福元寺碑》。

[74]《元代画塑记》,第32页。

[75]如大天源延圣寺"正殿佛五尊"、"后殿五方佛五尊",见《元代画塑记》,第23页。这里的"佛五尊"未必为五佛,也可能是一佛二弟子二菩萨之类的格局。

另,江苏苏州天池山寂鉴寺有三座元代石屋,东者兜率宫供弥勒佛,西者极乐园供接引佛(按即阿弥陀佛),均造于至正十七年(1357);唯建于至正二十三年、位置居中的"敕赐西天寺"相传供奉地藏王菩萨,现已不存。见钱正坤《寂鉴寺石屋及造像小考》,《古建园林技术》1988年第1期。

[76]元代的三世佛造像还有很多,如云南昆明筇竹寺大雄宝殿、山西浑源永安寺传法正宗殿(延祐二年,1315)、山西洪洞广胜下寺大殿、河南洛阳白马寺大雄宝殿内夹纻干漆像(原藏北京故宫大佛堂,1973年调来寺中。一般认为是元代作品,至迟不晚于明代正统年间,见徐金星《关于洛阳白马寺的几个问题》,《中原文物》1996年第4期,第94页)、"襄陵县绘画待诏朱好古门徒张伯渊"画像、四川阆中永安寺大殿(壁间有"至正戊子"即1348年题记)、北京妙应寺三世佛殿、元代雕塑大师刘元的弟子罗孔德在江西临江瑞筠山重建的佛刹塑像(参见马明达《元代雕塑家钩沉》,《西北民族研究》1997年第1期)等等。

[77](元)虞集《大承天护圣寺碑》,《全元文》卷八六八。

[78]参见本书第四章"元代中原藏传佛教艺术"(上)第四节"藏传佛教艺术在江南的传播(下):吴山宝成寺与镇江过街塔"部分。

[79]明季撰修,清顺治十四年(1657)刊《甘镇志》卷一"地理志·山川·马蹄山"条。

间附会了各种神奇的传说，如《安多政教史》以之为格萨尔王马蹄足迹，马蹄寺石窟群中还凿建有格萨尔王殿等等。[80]

北寺窟前原有木构地面寺院，包括佛殿和僧舍等，现已不存。永乐十四年(1416)明成祖赐寺名"普观"，当时寺中番僧(藏传佛教僧人)达五六百名之众，北寺的繁盛景象可想而知。入清之后康熙、乾隆皇帝也有颁赐。明清两代对张掖地方和北寺的重视使得这里的藏传佛教长盛不衰，艺术创作也维持了很高的水准。第7窟又称"站佛殿"或"藏佛殿"(彩图4d-1-5 马蹄寺北寺第7窟内景)，基本上坐北朝南，规模宏阔，全窟进深33.5米，宽26.3米，为这一石窟群中最大者，从中国石窟寺营造史来看也堪称鲜见。它凿有三个窟门，前室平面呈横长方形，宽26.3米，进深9.85米，顶部不规则，大致为横券顶，高约15余米，空间轩敞，可容纳大规模的僧俗信众集会或举行法事活动(图2 马蹄寺北寺第7窟平面示意图)。前室左右端壁原绘有帝王礼佛壁画，后壁表现护世四天王，高逾3米，可惜在"文革"期间遭到破坏和铲除。主室平顶，大概宽9米，进深14米，高10米，正壁上部开有三个小龛，龛下通壁设台塑像。引人注意的是绕主室三面有廊道，功能应接近藏传佛教寺院中的转经廊；而从整个洞窟的布局来看，仍可看到这里早年间流行的汉传佛教中心柱窟打下的烙印。廊道亦平顶，宽3.26米，高4米，两侧壁共

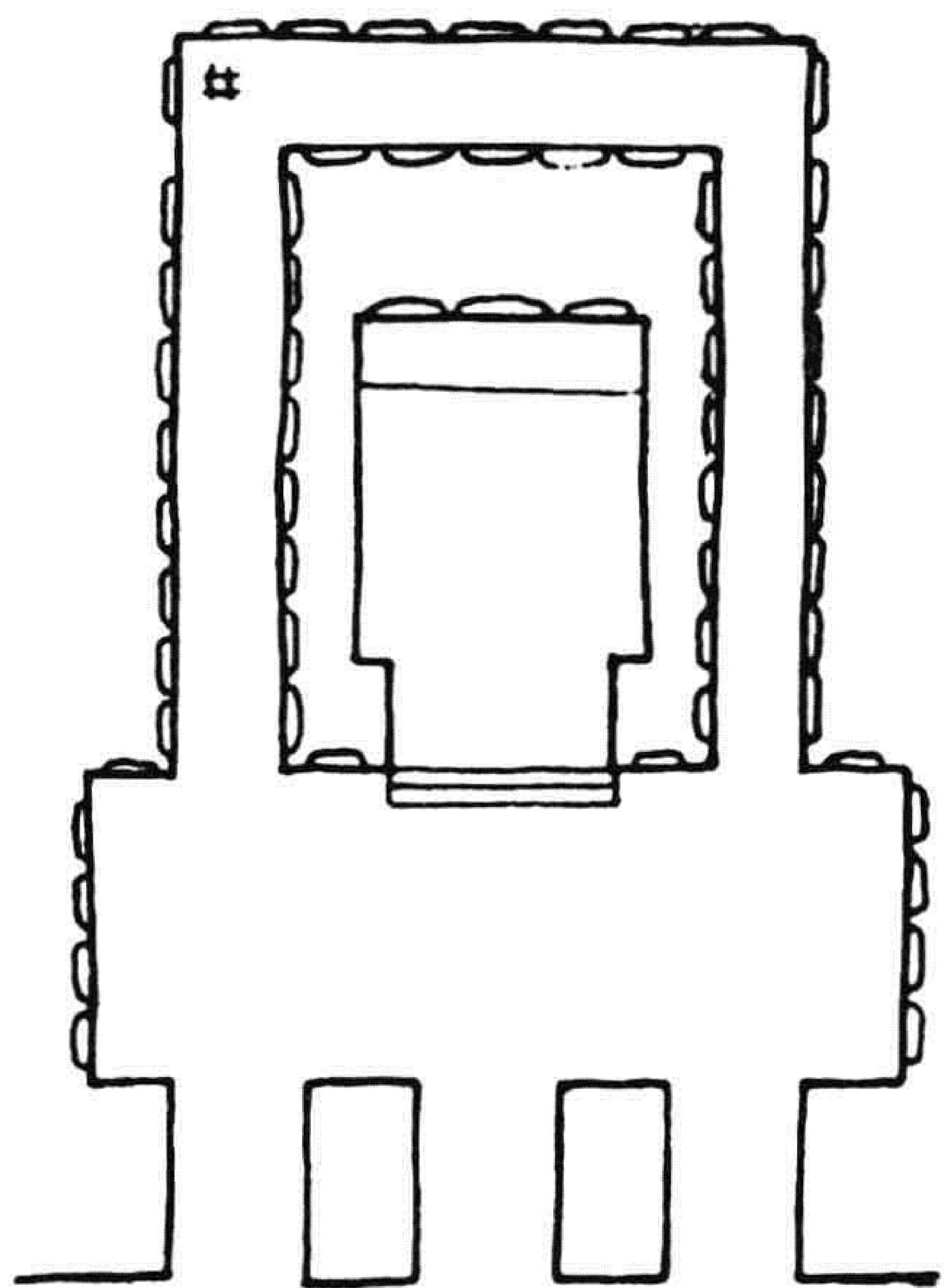


图2

马蹄寺北寺第7窟平面示意图(宿白《张掖河流域13—14世纪的藏传佛教遗迹》，《北京大学学报》〔哲学社会科学版〕1993年第2期，图14)

开龛四十六个，其中原均泥塑趺坐仰覆莲座的佛像，尚存二十一身，可以看到明代及后世重装、补塑的迹象。龛口立面上窄下侈，龛顶为连弧形券顶，与头光和身光的形状相适应。佛像两侧的头身光中表现狮羊、摩羯罗、金翅鸟等。佛顶绀青色螺髻，身躯结实而厚重，腹部稍凸，肩胸部位尤显浑厚的意味。躯干四肢表面多光滑，极少对衣纹的刻画，轻薄的衣物是元代藏式艺术的突出特征之一。比较明显的衣物是搭在左肩的一绺衣角、两腿间莲座上铺着的衣裾褶襞，而左手腕上垂下的一道简单弧线让我们知道佛陀身披袒右袈裟。仰覆莲座上沿的细小连珠纹同样具有时代特征，莲瓣尖微微翘起，花瓣内还贴塑有图案。无论从整体风貌还是细节图案上看，第7窟的佛像都体现出藏式艺术成熟的魅力，也成为该时期藏传佛教雕塑尤其是泥塑作品的典范。窟中多处可见明清墨书题记，如：

清信奉

佛承庄佛一尊　曹𫝀□人

张氏□□

续男□□

隆庆二年(1568)七月十五日向后吉祥如意

万历四十二年(1614)六月十五日弘仁寺[81]住持孜胤到此……

顺治十五年(1658)弘仁寺释子照福到此上香

康熙陆年(1667)六月初一日照福到此上香

康熙柒年(1668)陆月初一日照福到此拜佛

窟中还可看到万历二十三年，崇祯元年(1628)、四年、九年以及乾隆年间香客进香的题记。[82] 可知明代曾经重新彩装佛像，包括在龛下壁面上用界画手法描绘须弥座、龛与龛之间的卷草莲花图案(彩图4d-1-6 马蹄寺北寺第7窟龛像其二)等；而直至清中叶这里仍广被香火。殿内有铁锅三口，居中最大的锅侧铸有铭文："乾隆五/拾柒年(1792)/壬子岁/林钟月/铸造/甘郡张掖/县在城乡/左右两科/众信弟子/叩献。"看来至少到清代，这里是集宗教功能和生活功能于一身的寺院综合体。目前很多

[80] 有学者认为，马蹄山的名称形成于宋代以前，是吐蕃一支的名称。见张宝玺《马蹄寺石窟名称的来历》，《敦煌研究》1995年第1期，第65页。

[81] 即大佛寺，创建于西夏，原名迦叶如来寺，先后曾敕赐宝觉、弘仁之名。现辟为张掖博物馆。

[82] 此处题记密集，白灰底下隐现墨迹，可知是重绘后再题写的。乾隆间题记系书写在纸上，然后粘贴于壁面。

造像又重加粉饰，敷设白垩，掩盖了从前的彩装；而佛像上臂、肘部、膝头与脚踝处仍隐现精美的团花图案，可知从前的彩装在这些部位以沥粉堆金技法刻画佛像衣物，细节处十分精心。

除第7窟外，第3窟亦被认为开凿于元代，它别称“三十三天”。此窟距山脚地面42米，共开凿有五层、二十一洞，各层之间以栈洞、石阶相连，各窟之间以前廊相通。过去此窟在崖壁上设有栏杆等木结构，整体呈雪松形，整体组织更显紧密有序。各洞窟正壁开龛塑佛坐像，周壁则为影塑或壁画，多经明代及以后重绘，较难确定元代原作。

南寺称“胜果寺”，内容主要是众多的藏式佛塔，这种塔的形制被称为“噶当塔”（藏文 bKav gdams mchod rten）。藏文文献中这个术语仅见于松巴堪布·益西班觉对塔的分类，[83]对其形制的具体规定有不同的说法。[84] 这种塔因噶当派而得名，传说是后弘期之初该派祖师阿底峡（982—1054）从印度传入。从12世纪开始流行，到近代仍有制作，随着藏传佛教的流播从西藏、西夏一直进入内地。[85] 传世铜合金塔一般高不及尺，但也有逾米的大制作。

南寺石窟群区有时大大小小几十个塔龛连绵成片，罕见其他内容，在光秃秃的同时有些风化的崖壁上显得颇为壮观（彩图4d-1-7 *马蹄寺南寺塔龛群*）。这种龛一般券顶，内仅容一座噶当塔。在张掖地区的其他石窟，如上下观音洞附近及千佛洞，也保存着这种塔龛，其中千佛洞第8窟南侧的一龛（彩图4d-1-8 *马蹄寺石窟群千佛洞第8窟南侧塔龛*）体量大，保存较好，值得关注。千佛洞和金塔寺一样是河西石窟中早期洞窟的代表，这座塔则晚出。它接近高浮雕，具有如下特征：刹顶的样式较特殊，日轮之上加莲花承托的火焰宝珠，两侧垂下带结，仰月与日轮相接处两侧亦雕出宝珠，仰月之下接华盖处还有一饱满的莲蕾；日轮旁的彩画光芒中左侧有一身趺坐在华盖下的噶玛巴像，对侧上师像已漫漶；相轮两端用连珠连接塔刹和平头；塔身中部略偏上浮雕两道弦纹，中间粗，两侧还各有一细道；塔身下部莲座的仰覆莲瓣是错开的，上沿刻出一圈连珠，不过下端没有；平头和塔基上部有叠涩收分，下部则无。塔顶在日月而外还饰有火焰三宝，被认为是元代噶当塔比较常见的造型特征。[86] 除此而外，在几个组成部分的连接处反复运用连珠纹，华盖顶上加莲蕾并系宝缯，日轮与仰月之间还有过渡或装饰细节等等，也是马蹄寺石窟群石刻噶当塔体现出的不能忽视的特点。传世合金铸造噶当塔由于保存状况关系，很多在塔身仰覆莲座下已不见十字折角束腰须弥座；而根据马蹄寺塔龛石刻来判断，这种座是必不可少的。大规模地在窟龛内浮雕塔，展示了该地当时流行的藏传佛教信仰的特征，也堪称马蹄寺藏传佛教艺术的鲜明特色。

2. 青海海北门源岗龙石刻

门源邻甘肃，处祁连山脉东段，历史上为羌戎之地，曾隶属南凉、西秦与北凉，后成为吐谷浑人的牧地；唐曾置羁縻州于此，转为吐蕃所占据，入宋吐蕃六谷部、西夏、唃厮啰等政权在这里拉锯；元代这里是章吉驸马封地，明末则成为信仰伊斯兰教的蒙古贵族麦力干部游牧之所；现为青海回族自治县，归海北藏族自治州管辖。“岗龙”为藏文 gangs lung 音译，以沟内积雪难消而得名“雪沟”。从门源县克图乡巴哈村前往岗龙沟的沿途要翻越数道山梁，平缓的山坡上长满了茵茵绿草。2003年我们前往考察的时候，石刻对面的山麓还有牧民搭起帐篷，放牧牛羊。但是石刻这一面山坡则绵延着长约100米、高约50米的赭红色砂岩，在周围地貌的衬托上显得颇为突兀、醒目。1987年青海省文物普查时发现了这处摩崖石刻，翌年以唐代所凿“岗龙沟石窟寺”的名义公布为省级文物保护单位。

石刻主要包括塔龛、佛像与无我母像各一，以及一些藏文真言石刻。塔（彩图4d-1-9 *岗龙石刻噶当塔*）高6米，宽2米，系在崖面上向内凿出不规则的三角形浅龛，龛底部左侧有塌毁，龛顶大致呈券顶。龛上方紧接一道水平的凹槽，上部两侧崖面上各有三个扁圆形榫孔，左右对称，推测原塔构有木檐，为浮雕

[83] 此据沈卫荣《元代汉译卜思端大师造〈大菩提塔样尺寸法〉之对勘、研究——〈大乘要道密集〉系列研究（一）》，第106页。

[84] 例如：“噶当塔，以十字折角束腰塔座为特点……”（宁夏文物考古研究所编著《拜寺沟西夏方塔》，文物出版社，2005年，第396页，牛达生文）“元塔的共通特点是塔身比例粗壮，身下有很大的覆莲，相轮下部特宽，上部收分显著，顶覆宽大的宝盖。元代这种塔式在西藏称‘噶当觉顿’式。”（萧默《中国建筑史》，（台北）文津出版社，中国文化史丛书19，1994年，第219—220页）

宿白将之总结为“盖伞宽大，相轮粗短”（《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》，收入《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第239页）、“塔身低、相轮粗、华盖宽大”（《元大都〈圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文〉校注》，收入《藏传佛教寺院考古》，第328页），并认为它流行于卫藏的萨迦时期。

[85] 有关噶当塔的形成发展的简要叙述，可见华瑞·索南才让《中国佛塔》，青海人民出版社，2002年，第91—92页。

[86] 甲央、王明星主编，达瓦次仁等撰文《宝藏——中国西藏历史文物》第三册“元朝时期·明朝时期”，朝华出版社，2000年，第79页图版40“合金噶当塔”说明。

石塔遮蔽风雨日照。塔形制为典型的噶当塔。塔座雕仰覆莲花，上下两层花瓣错开，莲瓣宽大而简洁，较平坦，中心均留有圆形榫孔，原应嵌有装饰图案。塔身如钟铃，下部稍侈，浑厚稳重，腰部浮雕两道平行的连珠纹。塔身上有束腰须弥座与相轮衔接，是现实藏式佛塔的十字折角座的缩影。象征十三天的十三级相轮组成圆锥形状，既对应了塔身的浑厚，又体现出塔挺拔的气势。相轮上接半圆形华盖，由于崖下空间比较逼仄的关系，无法观察到塔刹的全样，但可以看到日月的局部以及塔刹旁飘扬着的燕尾形悬缯的一角。

塔身中央下部开有方形平顶深龛，没有梯级等可以登临的措施。方龛壁面有粗糙的凿痕，三面壁下均堆有大量擦擦（*彩图 4d－1－10 岗龙石刻噶当塔内绿度母残像擦擦*），仅我们考察所见就有五种之多。泥质、样式、规模、风格均有很大差距，当非一时之物，应该是周边信徒不断发心积攒善业的功德，足可见这处遗迹在当地藏传佛教信徒心中一直具有相当的地位。根据佛教仪轨，擦擦经常用于佛像和佛塔的装藏，可以置塔底或者塔腹，这里是安放于塔腹的例子。岗龙沟石刻塔身龛内擦擦中塔擦的数量最大，塔基部模印出藏文或兰札体梵文真言，抑或在擦擦底部捺压三字总持咒等真言。

佛像（*彩图 4d－1－11 岗龙石刻无量寿佛坐像*）坐高 1.2 米，宽 1.5 米，位于崖面高处，龛形亦不规整，龛下有一段平台可容驻足。佛像圆形头光边缘卷起，身光浮雕为环形，头身光内大部分空间有辐射状凿痕，其外龛壁上同样凿出辐射状的火焰。佛额头雕出发际线，螺发凸起，肉髻顶饰宝珠。佛露双足，趺坐，双手交叠作定印，右手置左手上，抬起双手拇指，指尖相对，掌心捧宝瓶，瓶颈部有装饰图案。佛面部涂饰赭红色，眼睛和头光局部可见白垩的痕迹。佛胸膛开有近似小型的小龛用于装藏，[87]做法与噶当塔石刻类似。从面相红色、定印和宝瓶来看，这当是无量寿佛像。总体说来，此无量寿佛像的雕造符合图像志的要求，但是细节透露出匠师技法稚拙的一面。佛像宽鼻翼（部分残损），紧抿双唇，下颌长而人中短，睁大眼睛注视前方，少了慈悲与内省，多了质朴与善良的意味。在袈裟的样式与衣襞的刻画上，可以看到汉式造像的影响。其他细节，如上眼睑作波浪线，眼睛略如弓形，无疑体现了藏传造像的特点。

浅浮雕二臂无我母像（梵文 Nairātmā Dvibhuja。*彩图 4d－1－12 岗龙石刻无我母像*）直接凿刻在崖面上，左右两侧可以见到大致在水平方向上的平行凿痕，下方则浅刻出又一圈莲瓣。身光呈马蹄形，黄红色焰光炽烈，内沿为一圈连珠，模糊不清，或系骷髅头。身光内人像外的部分凿平，涂饰红色。无我母青色身相，三目圆睁，口出獠牙。头戴五骷髅冠，头发分绺扬起直冲火焰身光，虽是大忿怒相的表现，却也带有一种装饰感。右手高举金刚钺刀，左手持物当胸，应是血海翻腾的颅钵，左臂弯里并挟天杖。无我母肩缚兽皮，腰围虎皮裙，项饰、臂钏、腕钏、围腰和脚镯等骨饰齐全，赤足，抬右腿并向内屈曲至腹前，屈左腿成舞立姿并踏一垂头跪伏的人形，人形披发，头部半残，其下为覆莲座。从风格特征上判断，此像年代或晚于噶当塔与无量寿佛像，可能迟至清代。

岗龙沟的藏文石刻约十处，其中六字真言多次出现，如塔龛右侧双线刻 ōṃ ma ṇi pa dme hūṃ。[88] 较为密集的有三处，其中一处是四臂观音的六字真言、文殊五字真言以及金刚手心咒合在一起的事部三怙主真言。另一处刻 na mo ra tna tra yā ya（相当于梵文 namo ratnatrayāya“归命三宝”）起首的一段真言。[89] 再一处相对特殊，左侧竖刻“宝塔修[90]在戊寅年”字样一列；中间横书藏文六行[91]（四句），其中再次出现事部三怙主真言，右端不

[87] 门源回族自治县县志编纂委员会编《门源县志》上刊发的照片名为“岗隆岩画”，无量寿佛心口小洞内放着一枚塔擦。
[88] 无我母像石刻右胁一侧上部的六字真言看来应是用彩装无我母像火焰背光的黄色颜料顺手写就。
[89] 可见国家文物局主编，青海省文化厅编制《中国文物地图集·青海分册》，中国地图出版社，1996 年，第 122 页“藏文题记”一图。
[90]《门源县志》（甘肃人民出版社，青海省地方志丛书，1993 年，第 513 页）录作“建”字，误。
[91] 此处六行藏文为：

	藏文石刻	对应梵文	说　明
1	oṃ ghe(?) tsa na(?) hūṃ		（不详）
2	ta dya thā oṃ kṣaṃ	tad yathā oṃ kṣaṃ	即说咒曰 种子字 kṣaṃ
3	oṃ ma ṇi pa dme hūṃ	oṃ maṇ padme hūṃ	莲华部四臂观音真言
4	oṃ a ra ba tsa na dhi	oṃ a ra pa ca na dhi	佛部文殊五字真言
5	oṃ ba dzra pā ṇi hūṃ	oṃ vajrapāṇi hūṃ phaṭ //	金刚部金刚手真言
6	phaṭ //		

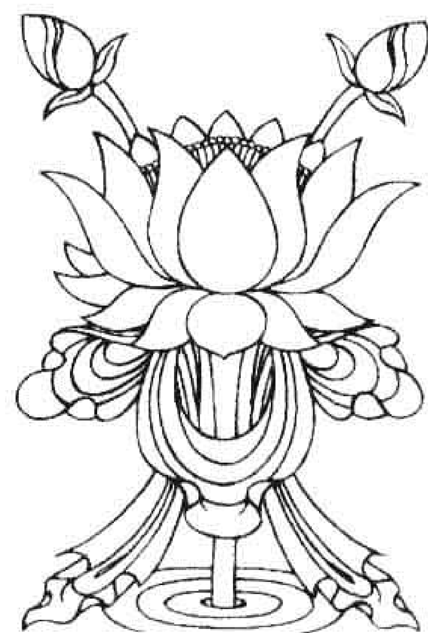
整齐的部分还竖刻三字总持咒 oṃ aḥ hūṃ 补齐;右侧另刻六字真言一行。此外,无我像与塔龛之间的崖面上还刻画有一个金刚杵。

单从"宝塔修在戊寅年"字样来看,雕凿年代仍缺乏线索。由于这是一龛噶当塔,从该形制的流行年代判断,凿刻于元代的可能性最大。[92] 而塔龛与造像未必同时,藏文真言石刻的书风也并不统一,看不出有整体的规划设计,这处石刻可能在数百年间逐渐形成。

[92] 如汉文题记属实,则元世祖至元十五年(1278)、元顺帝后至元四年(1338)等年份都在考虑的范围之内。《门源县志》称:"石塔开凿年代:一说北凉沮渠牧建太延四年(438),一说清初班固和加多寺阿卡'坐泉诵经'逐年凿成。确凿年代待考证。"(第 513—514 页)

第二节

元代的汉藏版画和缂丝唐卡



元代在中原内地除兴建了大量的藏传佛教寺院、佛塔，创作了为数众多的藏传佛教雕塑外，还留下了不少的版画和唐卡绘画作品。其中木刻版画传世至今的重要作品，首推《西夏藏》、《碛砂藏》和《普宁藏》木刻插图。

一、管主巴与元刊《西夏藏》、《碛砂藏》和《普宁藏》

《西夏藏》也称《河西字大藏经》，指用西夏文书写的大藏经。20世纪著名的西夏学研究专家王静如先生将《西夏藏》分成了两种：将1227年西夏王朝灭亡之间所刊刻的西夏文大藏经称为西夏刊，而把随后元代刊刻的西夏文大藏经称之为元刊。[1]在西夏刊和元刊《西夏藏》大藏经中都插有一些木刻版画，其中，西夏刊中的插图已在第三章西夏版画中有所讨论，在此不复赘述，主要讨论元刊。

据上海影印宋版藏经会1959年影印的《碛砂藏》大藏经中收录的两篇愿文，《西夏藏》元刊和随后即将讨论的《碛砂藏》和《普宁藏》木刻版画都是在元代著名高僧管主巴的支持下在江南完成的。其中，《碛砂藏》第五八六册遵字九《大藏圣教法宝标目》卷九末《管主八愿文》为：

上师三宝加持之德，皇帝太子福荫之恩，管主八累年发心，印施汉本、河西字大藏经八(五)十余藏，华严诸经忏、佛图等西蕃字三十余件经文外，近("近"后增"见"字)平江路碛砂延圣寺大藏经版未完，施中统钞贰佰锭及募缘雕刊，未及一年已满千有余卷，再发心于大都弘法寺取秘密经律论数百余卷，施财叁佰锭，仍募缘于杭州路，刊雕完备。续天下藏经悉令圆满，集于(是)功德，回向西方导师阿弥陀佛、观音、势至、海众菩萨；祝延皇帝万岁，太子诸王福寿千春，佛日增辉，法轮常转者。大德十年丙午腊八日，宣授松江府(路)僧录广福大师管主巴谨题。

日本善福寺《碛砂藏》藏本《大宗地玄文本论》卷三末刊附的另一篇愿文对此记载得更为详尽：

上师三宝佛法加持之德，皇帝太子诸王复护之恩，管主八誓报四恩，流通正教，累年发心印施汉本大藏经五十余藏，四大部经三十余部(华严大经一千余部)，经律论疏钞五百余部，华严道场忏仪百余部，焰口施食仪轨三千余部，梁皇宝忏、藏经目录、诸杂经典不计其数。金银字书写大华严、法华经等共计百卷，装严佛像金彩供仪，刊施佛像图本，斋供十万余僧，开建传法讲席，逐日自诵大华严经一百部，心愿未周，钦睹圣旨，于江南浙西道杭州路大万寿寺雕刊河西字大藏经三千六百二十余卷、华严诸经忏板，至大德六年完备。管主八钦此胜缘，印造三十余藏及华严大经、梁皇宝忏、华严道场忏仪各百余部，焰口施食仪轨千有余部，施于宁夏、永昌等路寺院，永远流通。装印西蕃字乾陀般若白伞(盖)三十余件经咒各十(千)余部，散施土蕃等处流通读诵。今见平江路碛砂延圣寺大藏经板未完，遂于大德十年闰正月为始，施财募缘，节续雕刊，已及一千余卷。又见江南闽浙教藏经板，较直北教

[1]王静如《西夏研究》，国立中央研究院历史语言研究所，1932年，《导论》部分第1、7页。

藏缺少秘密经律论数百卷,管主八发心,敬于大都弘法寺取到经本,就于杭州路立局,命工刊雕,圆备装印补足。直北、腹里、关西、四川大藏教典,悉令圆满。集斯片善,广大无为,回向真如实际,装严无上佛果菩提,西方教主无量寿佛、观音菩萨、势至菩萨、清净海众菩萨;祝延皇帝万岁,圣后齐年,太子诸王福寿千春,帝师法王福基巩固,时清道泰,三光明而品物享;子孝臣忠,五谷熟而人民悦,上穷有顶,下及无边,法界怀生齐成佛道者。大德十年丙午腊月成道日,宣授松江府僧录管主八谨愿。②

由此可知,管主巴于大德六年(1302)至大德十年(1306)间不仅先后在江苏碛砂延圣寺和杭州路大万寿寺雕印和流通了大量的汉文、西夏文和藏文佛经,而且还刊印了一些"佛图"和"佛像图本",即木刻版画,用以流通。

管主巴,又作管主八或管处八,生卒年代不详。于道泉先生将此对为藏文 bkav-vgyur-pa,为三藏法师之意。③ 元人又尊称其为广福大师。由此可知,管主巴乃为称号,而非其真实姓名。其族属不详,有人认为他是藏人,而另外一些人则认为他是西夏人。宿白先生认为:"他即使不是当时帝师直系的萨迦喇嘛,也是萨迦一派重要高僧。"④其主要活动是于大德六年(1302)至大德十年(1306)间先后在江苏碛砂延圣寺和杭州路大万寿寺雕印和流通了大量的汉文、西夏文和藏文佛经。他死后,其儿子永兴大师管辇真吃剌也一直寓居杭州,子承父业。对此,《碛砂藏》第五六五册多字七《大乘理趣六波罗蜜经》卷七明确记载说:"杭州路东北录事司安国坊太平巷居住,奉佛管永兴大师辇真吃剌,发心将故父管僧录遗下秘密经板一部,舍入平江路碛砂寺大藏经坊一处安顿,永远印造流通,祝延圣寿,愿大吉祥如意者。至正二十三年(1363)二月十六日奉佛管辇真吃剌谨施。"⑤

《早期汉藏艺术》对元刊《西夏藏》中木刻插图的内容和风格进行了比较系统的讨论。说法图是《西夏藏》木刻版画流行的主要题材之一。中心的主尊通常是藏式风格的佛和菩萨,而周围聆听佛说法的众眷则多为汉装人物。整个画面融汉藏两种风格为一体,与西夏时期的版画保持着十分紧密的联系。其中部分作品中的汉装人物的刻画十分精彩,堪与1325年建于山西的元代道教寺院永乐宫三清殿壁画媲美,而其中的主要人物和宝座、背光以及装饰纹样等藏式风格则与西夏时期的版画有明显的继承关系,一脉相承。比如,《经律异相》卷首插图就是其中的典型代表。作品中央的释迦牟尼佛和两侧闻法菩萨都体现出一派浓郁的藏式风格特征。释迦牟尼佛结跏趺坐,身着袈裟,袒露右肩,双手作说法印,端坐于双重莲花座上。身后为舟形头光和马蹄形身光与背光。在身光和背光中间两侧的宝瓶中艺术化地生长出一朵莲花,莲花分别托起两只摩羯鱼,摩羯鱼尾沿着马蹄形背光的曲线艺术化地蜷曲而上,并在顶部交会于大鹏鸟的嘴中。两侧的菩萨均为高髻,头着五叶冠,带马蹄形头光,裸露上身,佩饰大耳环、项圈、项链、手镯、臂钏,画面中心的人物和装饰流溢出一派藏风。与画面中心相对,主尊前方两侧的供养人和两侧的部分神灵与听法者则体现出一种强烈的汉式艺术风格特征。这种汉藏风格融为一体的版画创作,不仅是元代内地藏式风格版画创作的主旋律,而且还持续影响到了明代,在明代出现了不少摹品。

始于南宋绍定四年(1231),成于元至治二年(1322),前后历经近一个世纪的《碛砂藏》汉文大藏经中的木刻版画也是在管主巴的主持下创作而成的。《碛砂藏》大藏经自1931年在西安被发现以来,其中的木刻插图引起了艺术史界的关注。《元代(1279—1368):蒙古统治下的中国艺术》、《早期汉藏艺术》和《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》对此均倾注了大量的笔墨,对它的年代、风格和相关问题都进行了研究,堪称这一领域研究的力作。⑥ 按前引《管主八愿文》,松江府僧录管主巴在大德六年(1302)完成众多汉文、西夏文、藏文佛经和佛经插图的刊印后,在大德十年(1306)开始补刻《碛砂藏》密教部分的这些经典和插图的。从整体风格上来看,《碛砂藏》版画与元刊《西夏

②上海影印宋版藏经会影印《碛砂藏》第五八一册践字三《大宗地玄文本论》卷三末无此愿文,本节作者亦未能见到日本善福寺藏本。此引文据宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》中之引文,见同著第376页。

③参见王静如《河西字藏经雕版考》,《西夏研究》第1辑注释14:"管主八当为西藏 Bkaḥ ḥgyur-pa(西藏读为 Kantsieur pa,蒙古读为 Kantsut-pa),意为通经藏大师,中国之三藏法师或足当之。今蒙、藏诸僧尚以此称高僧。Bkah 意为'语',hgyur 意为'译',西藏之 pa,犹中土之称父。此乃吾友于道泉先生而得其指示者。"

④宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》,第378页。

⑤从"奉佛管永兴大师辇真吃剌"的名字来看,永兴大师为封号或尊称,而管辇真吃剌为其真正的名字。其中,辇真吃剌应为藏名,藏文对音应为 rin-chen-grags。管则为其姓,由其父名字管主巴演变而来。

⑥参见 Sherman E. Lee and Wai-Kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty(1279－1368)*, The Cleveland Museum of Art, 1968; Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art*, Warminster: Aris and Phillips Ltd., 1975(同时参见《早期汉藏艺术》熊文彬汉译本,中国藏学出版社,1994年)和宿白先生《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》。

藏》版画如出一辙，为同一风格的作品，两者似乎出自同一批艺术家的手笔。

据1936年上海影印宋版藏经会影印的《碛砂藏》汉文大藏经，《碛砂藏》木刻版画共有八种样式。由于其中的每帙经典是按千字文顺序排列的，因此这八种样式的木刻版画以千字文中的每八个字为一单位循环排列。每幅插图均装帧成四折，画框尺寸为43.2—43.8×23.8—24.7厘米。以千字文开始的八个字即天、地、玄、黄、宇、宙、洪、荒为例，前八帙所附八幅版画依次如下：

1）天—《大唐三藏圣教序》插图，系释迦牟尼佛为众生说法场面。释迦牟尼佛居中，右向说法，为四分之三侧面像。周围为弟子、菩萨和诸天。上方两侧云端列化佛。画幅左底刊有“陈昇画”，右底刊有“□玉刊”字样。⑦

2）地—《大般若波罗蜜多经》插图，为释迦牟尼佛和高僧对坐说法场面。释迦牟尼佛位于画幅右侧，为左向四分之三画面；高僧位于画幅左侧，为右向四分之三画面。佛左、僧右各有两位弟子立像，均呈合十印。高僧莲花座前方盖布饰有法轮，佛座饰金刚（图1 地—《大般若波罗蜜多经》插图，《碛砂藏》）。⑧



图1
地—《大般若波罗蜜多经》插图，《碛砂藏》（熊文彬摄影）

3）玄—《大般若波罗蜜多经》插图，系释迦牟尼佛为众生说法场面。画幅分为左右两栏，左栏正中为释迦牟尼佛，右栏为大白伞盖佛母。其中，左栏三折，释迦牟尼佛右向，采用四分之三侧面像。周围绘弟子、菩萨、诸天和化佛。其中右上方供养人捧炉，为汉装官服；右栏一折，中绘大白伞盖佛母坐像，其下为四位护法神，其上为三身大白伞盖佛母小像（图2 玄—《大般若波罗蜜多经》插图，《碛砂藏》）。画幅右底刻有“陈昇画”的题记。



图2
玄—《大般若波罗蜜多经》插图，《碛砂藏》（熊文彬摄影）

4）黄—《大般若波罗蜜多经》插图，系释迦牟尼佛为众生说法场面。释迦牟尼佛右向，为四分之三侧面像，前方供桌上供有食物、法螺、灯、炉和花盘等五供。周围弟子、菩萨、化佛和护法神环绕，供桌左右分别绘有一身供养人像，其中右侧者托盘，为典型的汉装人物。画底右侧刻有“杨德春”，左侧刻有“杭州众安桥北杨家印行”字样。⑨

5）宇—《大般若波罗蜜多经》插图，为释迦牟尼佛和高僧对坐说法场面。释迦牟尼佛位于画幅右侧，为左向四分之三画面；高僧位于画幅左侧，为右向四分之三画面。佛左、僧右各有两位弟子立像，均呈合十印。高僧莲花座前方盖布饰有法轮，佛座饰金刚。构图与地—插图完全相同，不同之处在于高僧戴有一顶尖帽。⑩

6）宙—《大般若波罗蜜多经》插图，系释迦牟尼佛为众生说法场面。构图与玄—插图大致相同。画幅也分为左右两栏：左栏三折，释迦牟尼佛结跏趺坐端坐于莲花座上，座前左右分立供养人，其中左侧者为汉装官服。上部为菩提树和天降花雨，左右为闻法弟子、菩萨和护法；

⑦《早期汉藏艺术》未能辨认出右底题记（参见汉译本，第98页）。

⑧参见 Sherman E. Lee and Wai-Kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty（1279－1368）*, pl. 277；Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art*, pl. 29；宿白《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》，图版18－6。

⑨参见 Sherman E. Lee and Wai-Kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty（1279－1368）*, pl. 280.

⑩参见 Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art*, pl. 30。作者依此认为高僧或许为印度班智达。宿白先生认为此帽为萨迦帽，参见其著《元代杭州的藏传密教及其有关遗迹》，第378页。

右栏一折，为四臂文殊菩萨坐像，后两臂，右手持剑，左手持弓。前两臂，右手持箭，左手持莲花，花上托宝箧（图 3　宙一《大般若波罗蜜多经》插图，《碛砂藏》）。画幅右底刻有"雍庭李氏施财"，左底刻有"孙佑刊"字样。[11]



图 3
宙一《大般若波罗蜜多经》插图，《碛砂藏》(熊文彬摄影)

7) 洪一《大般若波罗蜜多经》插图，系释迦牟尼佛为众生说法场面。构图与玄一和宙一插图大致相同，画幅也分为左右两栏：左栏三折，释迦牟尼佛右向，为四分之三侧面像，左右为弟子、菩萨、诸天和护法。座前供桌上供有五供，佛左侧供养人为汉装官服，右侧为一汉装道士，均双手合十而立；右侧一栏，中为菩萨坐像，双手呈合十印，右侧为胁侍菩萨立像，上方为诸天，其上为山岩果树纹样（图 4　洪一《大般若波罗蜜多经》插图，《碛砂藏》）。



图 4
洪一《大般若波罗蜜多经》插图，《碛砂藏》(熊文彬摄影)

8) 荒一《大般若波罗蜜多经》插图，系释迦牟尼佛为众生说法场面。画幅四折，释迦牟尼佛位于第二折，右向说法，为四分之三侧面像。顶部两侧为化佛，座前为供养人，其中左侧持炉者为汉装官服人物。佛两侧分别为弟子、菩萨、诸天和护法像，其中右侧上方绘有一位汉装道士像。与此同时，画幅左右两侧分别题有"陈昇画"和"陈宁刊"。[12]

从上述这八幅版画中可以明显看到它们在风格上的一些主要特点。首先，构图有两种基本形式：其一，在高僧和释迦牟尼佛对视说法图中，将两位人物构置于画幅的中心，并且两位人物均采用四分之三侧面造型，左右安排弟子，似乎旨在突出高僧与释迦牟尼佛之间的宗教传承关系。这种构图与萨迦寺现存八思巴会见忽必烈壁画的构图相同。其二，在释迦牟尼佛为众生说法的画面中，构图又有两种不同的变化，一种是将画幅一分为二，在四分之三画幅中构图释迦牟尼佛和闻法众生，在其余的四分之一画幅中构图单尊菩萨。这种形式的构图似乎暗示单尊菩萨与释迦牟尼佛说法的内容密切相关。另外一种是在画幅上没有用线条分割的说法图，其中将释迦牟尼佛构图在画幅中心或靠近画幅中心的位置，在余下大幅空间内安置闻法有情众生。实际上，上述两种构图形式都没有离开中心构图的模式，即按照释迦牟尼佛和高僧等主要人物来组织画面的构图。构图讲究对称性，通常在中心人物上方左右安排化佛，两侧构图胁侍阿难和迦叶，佛座前构置供养人，而在弟子和供养人两侧则构图菩萨、诸天、僧众和护法神。这种构图形式显然也与西夏木刻作品的构图极其相似，表明他们在艺术上有着明显的继承关系。

其次，汉族艺术家陈昇、陈宁和孙佑虽已不可考，但从技法和风格的比较不难推断出，他们对藏传佛教艺术十分熟悉，具有相同的艺术背景。作品中佛的造型多为高髻、广额方面、耳垂扁长、宽肩细腰，双手当胸作转法轮印，身着百衲袈裟，多袒右肩；高僧内着覆肩背心，[13]或戴左右各垂长耳的桃形尖帽。身后绘舟形头光、马蹄形身光和背光。宝座纹样丰富，造型精美，由方形座基和双重仰覆莲花座组成，[14]莲瓣宽大，与居庸关和飞来峰

[11] 参见 Sherman E. Lee and Wai-Kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty*(1279－1368)图版 276，Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art* 图版 26 和宿白著作图版 18－7。*Early Sino-Tibetan Art* 一著同时将此四臂文殊菩萨辨认为敏捷-文殊菩萨。

[12] 参见 Sherman E. Lee and Wai-Kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty*(1279－1368), pl. 278 和宿白著作，图版 18－8。

[13] 覆肩背心，藏语称为 stod-gos 或 stod-vgag。关于西藏僧人的服饰，请参见 Heather Karmay 著作 pp. 97－98 引证本教著作《精集律藏经典》(*vdul-ba kun-las btus-pavi-gzhung*，成书于 11 世纪或 12 世纪)所作论述：本教僧人的服饰共有六件，包括："二十五褶的莲花帽，二十五块布料缝缀的方形服饰，二十五块布料缝缀的方形内衣，二十五褶的裙子，钉有莲花形靴底的莲花靴一双和树皮制成的莲花座。"

[14] 关于方形宝座及其象征意义，参见扎雅・诺丹西绕著、谢继胜译《西藏宗教艺术》，西藏人民出版社，1989 年。

莲瓣造型相同。背光只有四种纹样，其中之一为大鹏、摩羯（鲸鱼）、兽王和象王，与居庸关同类题材相比，无童子和龙子造型，疑为六拏具的早期形制；另一种为摩尼宝珠、妙音鸟、兽王和象王。⑮ 这种组合十分独特，仅见于宙一插图右侧四臂文殊菩萨背光中。菩萨高髻，多着五叶冠，佩饰圆形大耳环，腰身纤细，体态窈窕，均带舟形头光。其中人物面相宽扁，表情较为呆板，造型雷同，具有明显程式化特征。

再次，画面中不仅有诸佛、菩萨、弟子等佛教人物形象，十分有趣的是，这些木刻与前述西夏木刻一样，还出现了汉装官服人物和道家人物的造型。汉装官服人物多为供养人身份出现，而道士多出现在闻法众生之中。更为有趣的是，在荒一插图释迦牟尼佛背光左右的云端上，还出现了白兔和三足乌的造型，与居庸关券门同一母题的造型如出一辙，显然是汉族神话中日月的象征。此外，装饰纹样中的云纹和洪一插图中的山岩果树都为典型的汉式风格，四大天王等护法神的服饰也呈现出一派汉风。佛道人物和汉藏纹样及其风格在《碛砂藏》藏式风格版画中的同时出现，其中主要的原因之一就是为了适应汉族文化和审美的需要，从而使藏传佛教及其艺术更易于被广大的汉传佛教僧人及其信徒接受，这一点与飞来峰的做法完全一致。但与此同时，道士形象在闻法众生中的出现似乎暗含着深刻的历史背景。元代推崇佛教尤其是藏传佛教，元初佛道辩论结束后，大批道士被迫还俗或改宗佛教，道观也随即变成了佛寺。荒一插图右上道士形象似乎就是对这一历史的巧妙反映，因为释迦牟尼佛左右两侧的众生都面向并对释迦牟尼佛虔诚施礼，而道士却头侧向了另外一方，尽管也不得不对释迦牟尼佛施礼以敬。

此外，在1277—1290年间浙江地区雕刊的《普宁藏》也插有一些藏式风格的版画。⑯ 从时间上来看，这些作品是已知元代内地创作的年代最早的藏式风格版画。其构图和风格都与《西夏藏》和《碛砂藏》相同。构图仍然流行中心构图法，主尊左右人物布局讲究均衡、对称，佛、菩萨和比丘的服饰样式和贴身形态具有藏传佛教东印度波罗风格的特征，但听法者中的众多汉地诸天、天王与长发道士和藏式宝座马蹄形背光中的人字披以及"皇帝万万岁"经牌四周的云龙和双龙抱柱等图案，都呈现出浓郁的汉风。与西夏时期的同类版画相比，元代的版画在继承西夏遗风的同时，开始体现出日益明显的时代特征。藏传佛教艺术中的尼泊尔风格趋于浓烈，早期背光中的独角兽开始被双瓶所取代，金刚宝座龛楣中的大鹏鸟、摩羯鱼的姿态和造型日益夸张。佛、菩萨、比丘的面貌、冠服，已经与黑水城出土的版画相去甚远，而以连续的圆弧形雕线，贯穿人物的脸形、头光、背光、盖座和外龛，隐约透露出波罗风格时代的结束和转型。例如，《大集譬喻王经》卷首插图《教主释迦牟尼佛说经处》就是其中的典型代表（图5 《大集譬喻王经》插图，《普宁藏》）。⑰



图5

《大集譬喻王经》插图，《普宁藏》（葛婉章《辐射与回向：蒙元时期的藏传佛教艺术》，见石守谦、葛婉章主编《大汗的世纪：蒙元时代的多元文化与艺术》，台北故宫博物院，2001年，第321页图Ⅲ-6）

二、元代的缂丝唐卡

元代在内地还创作了不少西藏独特的绘画形式唐卡，其中缂丝唐卡的创作在元代大放异彩。尽管这些作品存世已为数不多，并且大多已经流落海外，国内除布达拉宫和台北故宫博物院有所珍藏外，其他寺院和博物馆保存的数量则几乎寥若晨星，因此，就更加弥足珍贵。

从缂丝的历史来看，尽管其工艺在唐代就已经日趋成熟，但

⑮这种组合甚为少见，另一例见于西夏文大藏经《华严经》说法图（见 Heather Karmay 著作，pl. 25）。尤其是摩尼宝珠作为背光纹样者更为少见。而关于妙音鸟，在江孜白居寺壁画的一些背光中还可以看到这种造型。在工布查布著作前印中，对这种背光也没有进行记载和解释。从纹样出现的位置来看，摩尼宝珠出现位置通常为大鹏位置，妙音鸟出现位置通常为摩羯（鲸鱼）位置，似乎两者可以替换。

⑯据葛婉章考证，该大藏经并非南宋时期在湖州雕刊的《思溪藏》，应为《普宁藏》。有关考证，参见葛婉章《辐射与回向：蒙元时期的藏传佛教艺术》，见石守谦、葛婉章主编《大汗的世纪——蒙元时代的多元文化与艺术》，台北故宫博物院，2001年，第321页。

⑰葛婉章《辐射与回向：蒙元时期的藏传佛教艺术》，第321页和第110页图Ⅲ-6。

到目前为止尚未发现与藏族艺术风格相关的任何作品。从考古发掘的资料来看,与藏传佛教艺术相关的早期缂丝唐卡出自于随后的古代西夏王国故地黑水城。如在俄罗斯圣彼得堡的国立艾尔米塔什博物馆就珍藏着一些西夏的缂丝唐卡及其残片,其中的绿度母是人们熟知的,也是最为完整的精美代表作。⑱ 除表现内容之外,黑水城缂丝唐卡中的构图和部分母题也与此时期西藏达隆噶举派现存部分唐卡中的母题密切相关。这表明它们不仅与同一时期西藏地区的唐卡艺术密切相关,而且还受到了此时期西藏本土唐卡艺术的影响。

元代存世的缂丝唐卡主要有两部分,其中一部分珍藏在西藏的布达拉宫和台北的故宫博物院,另一部分则散落在西方的各大博物馆和私人手中。布达拉宫珍藏的元代缂丝唐卡数量不详,其中有两幅重要的范作已经发表,分别表现不动明王和贡唐喇嘛相。⑲ 其中,贡唐喇嘛相缂丝唐卡长 84 厘米,宽 54 厘米,采用中心构图法将主尊贡唐喇嘛相构图在画幅中心。主尊贡唐喇嘛相结跏趺坐,右手下垂作触地印,左手作说法印,面部右视,为四分之三侧面像。面部刻画具有肖像画特点,面形略呈倒三角形,宽额尖颏,头顶略秃,双眉和双眼细长,眼睛微启、略下视,鼻梁高挺,双颐清瘦,嘴唇微启,上下和两角蓄满须髭,造型具有 11 世纪中、末期西藏扎塘寺和夏鲁寺说法图壁画中僧人的面相特点,即西北少数民族人物的面相特征。整个面部的刻画十分简洁,线条极富表现力,显然是一位饱经风霜、睿智练达的高僧。袈裟的表现也充满了浓郁的时代特征,整个装束与前引西方博物馆中珍藏的达隆噶举派高僧的装束极其相似。最外面的袈裟为一件宽大的黄色长袍,实际上更接近于披风。长袍沿宽厚齐挺的双肩披覆全身,衣褶线条优美流畅,左右的衣角在双腿之间形成一组优美的衣褶。其内着装为一件红色的百衲袈裟,最里面,即贴身衣服为一件黄色无袖的坎肩或背心。⑳ 中心人物四周上下、左右一周为与贡唐喇嘛相的付法师徒传承像、佛、菩萨、本尊和护法等像共二十六身,上下左右的构图极其对称、协调,其中画面右侧底部为供养人像。从供养人像的装束来看,为僧人。此供养人结跏趺坐端坐在一个巨大的华盖之下,身着红色袈裟,右手当胸作合十印,左手作禅定印,面部左视,为四分之三侧面像,前面为佛塔等供品,头部有舟形头光。除底部的佛、菩萨、护法和供养僧人等七身画像外,其余人物的构图也与前引黑水城绿度母和达隆噶举派高僧次要人物的构图完全相同,即均构图在由几何形条状岩石象征的山岩之中。十分有趣的是,在中心拱形山岩中构图有对称的双兽,其中嬉戏双兔的刻画极富生活情趣。双兔、双狮和双鸟等对兽的构图和表现给相对严肃、刻板的构图带来了无限的活力和生机。此外,与居庸关塔基券门浮雕的六拏具瑞兽相比,画面只有大象、瑞兽和摩羯的表现,尚缺大鹏、童子和龙子等纹样,似乎表明此幅唐卡应早于居庸关浮雕造像。从整体风格来看,整个岩石的构图、拱形岩石下连珠垂帐纹的处理和主尊背光身后蓝色底色的空间处理,以及方形莲座和莲座上莲花叶瓣的造型同黑水城绿度母,尤其是与元代的达隆噶举派大成就者加纳塔波(Jnanatapa)唐卡都有惊人的相似之处。㉑

由于此幅唐卡缺乏年代题记,其年代至今未有定论。画面的主要人物贡唐喇嘛相(gong-thang-bla-ma-zhang)在本书中已多次提及:他又名向蔡巴(zhang-tshal-pa),为噶举派之系蔡巴噶举派的创始人,本名尊追扎(brtson-vgros-grags),1123 年生于拉萨附近的蔡巴竹地区,从五岁开始就随其父学习密法,二十六岁出家,1175 年修建蔡巴噶举派主寺蔡巴寺,1187 年建贡唐寺,1194 年圆寂。㉒《西藏唐卡》由此认为,此幅唐卡应为宋代作品,㉓而宿白先生从缂丝工艺角度出发认为极有可能为元代作品,即出自元代江南丝织工艺中心杭州。㉔ 从前面此幅唐卡与黑水城绿度母缂丝唐卡和达隆噶举派系列唐卡,尤其是加纳塔波唐卡在构图、空间处理和背景,特别是岩石和连珠垂帐纹造型

⑱关于这件作品见 Marylin M. Rhie & Robert A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion, The Sacred Art of Tibet*, New York, 1990, pl. 23. 另见 Valrae Roynolds, *Luxury Textiles in Tibet*, in *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, pl. 111.

⑲分别参见西藏自治区文物管理委员会编《西藏唐卡》,文物出版社,1985 年,图版 62 和 102。

⑳其装束请详细对照 *Sacred Visions, Early Paintings from Central Tibet* 图版 17、18、19、30 等达隆噶举派喇嘛的装束。

㉑参照 *Sacred Visions, Early Paintings from Central Tibet*, pl. 33,同时参照两侧以胁侍人物身份出现的五位达隆噶举派高僧的袈裟装束。此幅唐卡尺寸为 68.5×54.6 厘米,现藏于美国大都会艺术博物馆,为西藏昌都地区类乌齐寺唐卡,整个画面除主尊外绘有十五位达隆噶举派的师徒传承像,并且均题写有尊像题记。其中最近一位人物为昌都类乌齐寺的创建者,即达隆噶举派的第三位堪布桑结温或温喇嘛任波且(1251—1296)弟子却古邬坚贡波的画像。昌都类乌齐寺建于 1276 年,1296 年桑结温圆寂后,却古邬坚贡波继任堪布职位,为该寺第二任堪布。却古邬坚贡波于 1293 年生,1366 年圆寂,因此该幅作品应创作于 14 世纪中叶前,即元代末期。详细参见该著,pp. 130-133.

㉒关于贡唐喇嘛相生平,请详细参见王森《西藏佛教发展史略》,第 137—140 页。

㉓《西藏唐卡》,第 168、187 页图版说明。

㉔宿白《元代杭州的藏传密教及其相关遗迹》,第 375 页。

的比较来看，除细小变化之外，三者都极其相近，表明三者在风格上不仅关系密切，而且还具有相同的连续性。显而易见，这种风格在西夏至元代期间十分流行，因此该作创作于宋代的提法似乎值得商榷。原因是尽管宋和西夏大致处于同一历史时期，但从文献中有关藏传佛教同内地此时的交流和绘画风格来看，藏传佛教与西夏的关系更为紧密。至于此幅唐卡的年代，从风格上看有两种可能性，一种创作于西夏末期，一种创作于元代。但无论创作于西夏或是元代，有一点是明确的，即在风格上与以黑水城绿度母为首的西夏唐卡有明显的前后继承关系。

不动明王是在布达拉宫保存的另一幅重要的缂丝唐卡，长90厘米，宽56厘米，[25]共绘有十三身画像（彩图4d－2－1　不动明王，缂丝唐卡　90×56厘米，布达拉宫）。构图采用中心构图法，主尊为蓝色两臂不动明王。不动明王右手举剑，左手持羂索，并作期克印；面部方形，额开慧眼，三目圆瞪，黄色头发倒立，发上置化佛，饰圆形大耳环；上身裸露，胸前佩饰圆形项链和蛇饰，四肢佩饰手镯、臂钏和脚镯，双肩环披天衣。造型优美，比例协调。脚下为红色长方形莲台，边缘四周饰有连珠纹，其下为双重仰覆莲座。身体后面为马蹄形红色卷草纹火焰纹背光，色彩对比强烈，有力地突出了主尊的造型。背光两侧和顶部为底部莲梗蔓延而出的卷草纹莲枝和莲花，造型对称优美，具有强烈的装饰效果。在画幅中心四角分别构图有一身画像，其中顶部为祖师像，底部为本尊像。同时在中心画幅顶部和底部对称地绘有五身画像，其中顶部为大日如来佛、阿閦佛、宝生佛、无量光佛和不空成就佛等五方佛；底部为两身护法和三身菩萨，从右到左分别为大黑天、四臂观音、度母、三面八臂顶髻尊胜佛母和吉祥天女。从风格上来看，整幅作品构图极其强调对称，色彩艳丽，注重对比色的运用。此外，在五方佛之下和整个画幅的最底部题写有两处墨书藏文题记，其中五方佛之下的题记疑为藏文转写的梵文陀罗尼经咒：avom a hvuom / avom ma ni pad me hvuom / avom tsan da ma hva ro sha na hvuom phags/ avom ta re tud te re tu re swva hva/ avom bhvam swva hva//底部题记为：yong kyi dge bavi bshes gnyen chen bo/ rje btsun mkhon grags pa rgyal mtshan la khams pa slob ma cang brtson vgrus grags kyis phul ba lags//意为："由康巴弟子江尊扎敬献学贯宇内的大善知识者、至尊的昆·扎巴坚赞。"此处之昆·扎巴坚赞即指萨迦派第三祖扎巴坚赞。他于1147年出生，1216年圆寂，主持萨迦寺长达五十七年。[26] 由此可知，此幅作品的创作应为13世纪初。同时，画幅中心顶部两侧的祖师像疑为扎巴坚赞及其弟子之像。[27]

除障明王为布达拉宫保存的另外一幅重要的缂丝唐卡。唐卡长53厘米，宽40厘米。[28] 构图与不动明王的构图大致相同，整个画面从上到下也分为三个部分，顶部为五方佛，底部为五身佛和菩萨画像，中心为主要画幅，正中为主尊除障明王。中心画幅除底部两侧略有变化外，余皆与不动明王完全相同。除障明王身黑色，右手举剑，左手当胸持羂索，并作期克印，额开慧眼，头发倒竖，上饰化佛；上身裸露，佩饰圆形大耳环、项链、蛇饰、手镯、臂钏、脚镯。呈展右姿站立于长方形的莲台之上，右脚之下为白色湿婆，左脚之下为白色象鼻天。莲台边缘也饰有一周的连珠纹，莲瓣也由仰莲和覆莲组成，与不动明王莲座相同。主尊身后同为马蹄形的红色火焰纹背光，背光顶部和两侧也同为造型相同的莲枝和莲花。与不动明王不同之处是，在火焰纹背光中绘有十身胁侍小像，左右各五身，造型与主像基本相同。从整个构图和风格来看，此幅作品显然与不动明王为同一时代、同一风格的作品。

此外，在台北故宫博物院保存有两幅元代的缂丝唐卡，其中一幅为文殊菩萨，一幅为喜金刚。文殊菩萨缂丝唐卡长29.4厘米，宽28.1厘米，[29]为单尊画像。画幅底色为蓝色，一面两臂文殊菩萨构图在黄色圆月形的背光之中，头戴五叶冠，双目微下视，双颐饱满，双耳佩饰圆形大耳环，双手当胸持莲枝，并作手印（手印已经不清），莲枝分别从左右肘部上长齐肩，其中在右侧莲花上托有象征法器智慧之剑，左侧莲花上托有象征法器智慧之经箧，双脚结跏趺坐端坐于莲花座上。此作中的文殊菩萨从图像学看，为藏传佛教造型；但从设色、莲花座上的莲瓣和面部刻画来看，又具有浓郁的国画风格；而从腿部衣褶的晕染效果来看，则具有印度、尼泊尔艺术的因素。显而易见，这是一件具有明显汉族艺术风格的藏传佛教艺术作品。众所周知，元世祖忽

[25]图版参见《西藏唐卡》，第102帕玛顿月珠巴像，同时参见第173—174、191页藏汉文图版说明。
[26]王森《西藏佛教发展史略》，第76页。
[27]James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold, Central Asian and Chinese Textiles*, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 92.
[28]See James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *op. cit.*, p. 92, fig. 35.
[29]See Michael Henss, "The Woven Image: Tibeto-Chinese Textile Thangkas of the Yuan and Early Ming Dynasties," *Orientations* (November, 1997), fig. 1.

必烈被认为是文殊菩萨的化身,此像的创作或许与他有关。喜金刚作品幅长86.3厘米,宽63.4厘米,[30]为单尊造像。喜金刚为萨迦派供奉的主要本尊之一。萨迦派教法于元初传入元廷后,喜金刚也随之传入。从忽必烈开始,元代皇帝先后都接受过喜金刚灌顶。据《萨迦世系史》,1253年,忽必烈就接受了喜金刚灌顶,喜金刚灌顶在蒙古传播即肇始于此,作为回报,忽必烈敬献了十三万户。[31] 由此可知,台北故宫所藏喜金刚缂丝唐卡或许与灌顶仪式有关。此幅缂丝唐卡中的喜金刚身黑色,为八面十六臂四足造型。上身裸露,腰系虎皮裙,佩饰耳环、项链、手镯、臂钏、脚镯和络腋;主臂当胸持颅钵,左手挟持骷髅杖,其余十四臂为左右各七臂,呈扇形分布,均持颅钵;主脚呈展左姿,脚下踩踏象征烦恼之魔。其下为双重仰覆莲座,莲座与桃形背光相连,在背光边缘饰有一周的火焰纹。莲花座之下的水波、喜金刚头部之上和左右两侧点缀的云纹具有浓郁的内地艺术风格遗韵,与居庸关塔基浮雕中的云纹造型相同。

除布达拉宫和台北故宫博物院外,在西方各大博物馆和私人手中还保存有部分元代的缂丝唐卡。其中有两幅极其重要的作品,一幅为美国克里夫兰艺术博物馆收藏的除障明王缂丝唐卡,一幅为美国大都会艺术博物馆收藏的大威德金刚缂丝唐卡。

克里夫兰艺术博物馆珍藏的除障明王缂丝唐卡原藏萨迦寺,保存十分完整。画幅长105厘米,宽74厘米,[32]所表现的题材与布达拉宫所藏除障明王缂丝唐卡相同。构图也与布达拉宫除障明王的构图相同,采用中心构图法,主尊位于画幅的中央。除四周装饰画幅外,中心画幅从上到下也划分为三个区域,其中在上面的区域中构图五方佛。与布达拉宫除障明王相比,下面区域的构图略有变化,在此构图的并非为佛和菩萨等五身画像,而是护法和空行母等七身画像。两身护法神位于两侧,中间为五身空行母。空行母均为丁字立,呈舞蹈状,除腰部外,全身裸露,均手持供品,造型婀娜多姿,极富动感和音乐的旋律感。中心的除障明王身黑色,双目圆瞪,右手举剑,左手当胸持羂索,并作期克印,头发倒竖,上饰化佛;上身裸露,佩饰圆形大耳环,以蛇为项链、手镯、臂钏和脚镯,天衣轻盈飘举;呈展右姿站立于长方形的莲台上,右脚之下为蓝色湿婆,左脚之下为白色象鼻天。莲台边缘也饰有一周的连珠纹,莲瓣由仰莲和覆莲组成。身后为马蹄形的红色火焰纹背光,其中绘有十身胁侍小像,左右各五身,造型与主像基本相同。背光顶部和两侧为弯曲蔓延的莲枝和莲花。整个主尊的构图、纹样和造型均与布达拉宫除障明王基本相同。除中心画幅中的护法神和空行母外,两者的主要区别体现在四周的装饰性画幅中。布达拉宫除障明王画心四周几乎没有装饰性空间,而此幅唐卡则留有较大的装饰性空间。在画顶和画底两个上下对称的装饰性画面中心绘有造型相同的莲梗,莲枝由莲梗向左右蔓延,形成卷草纹形莲枝和莲花。其中,底部的莲梗分别蔓延进入画幅左右两侧的装饰性的画幅中,最后与顶部莲花相接。与此同时,在每一朵莲花之上都绘有一种传统的吉祥团案,共同组成了八瑞物和七宝图案。最后,在整个画幅的边缘装饰有一周的连珠纹。从图像学和艺术风格来看,显而易见,此幅作品应与布达拉宫除障明王缂丝唐卡为同一时期、同一风格的作品。

大都会艺术博物馆收藏的大威德金刚缂丝唐卡是西方所藏缂丝唐卡中唯一一幅可以明确断代的缂丝唐卡,其重要性因此也就不言而喻。此幅缂丝唐卡长245.5厘米,宽209厘米,[33]为大威德金刚组像,即曼荼罗。整个画幅共绘有一百四十二身画像。整个画面由方形和圆形区域交替构成。最外层为方形,顶部和底部又各分离出一个长方形的区域,其中顶部绘有十四身画像,从左到右分别为金刚持、大黑天、大成就者费卢波、萨迦派高僧和另外十位喇嘛;底部绘有十一身画像,其中最左侧为两身男性供养人像,最右侧者为两身女性供养人像,中间七身画像疑为蓝色大黑天以及与大威德金刚相关的护法神。由于这些画像无尊像题记,因此有待于进一步辨认。[34] 第二层为圆形区域,在外层的顶部和底部长方形区域与圆形区域之间的四角各绘有五身画像,其中每一角都绘有一身阎摩护法和两身供养菩萨。圆形区域由火焰墙、金刚墙、八大寒林和莲花墙组成。其中,八大寒林由八个区域组成,均绘有树木、尸骨、修行者、龙

[30] See *The Woven Image: Tibeto-Chinese Textile Thangkas of the Yuan and Early Ming Dynasties*, fig. 3.

[31]《萨迦世系史》,陈庆英、高禾福、周润年汉译本,第108页。

[32] See James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *op. cit.*, p. 90, fig. 24.

[33] See James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *op. cit.*, pp. 95-100, fig. 25.

[34] See Gennady Lenov, "A Note on Inscriptions and Iconography," in James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *op. cit.*, p. 100. Gennady Lenov在此认为,此萨迦派高僧应为萨迦五祖中的贡却结波(1034—1102)、贡噶宁波(1092-1158)或八思巴(1235—1280)。

女和佛塔等纹样。[35] 莲花墙内为方形曼荼罗城墙，两者之间为曼荼罗四门和卷草纹。四门呈“T”形状，中为璎珞，两侧为喷水之摩羯，其造型具有明显的印度风格，门前各绘有一身护法像；卷草纹为绿色，繁密、对称，极其精致，为明显的汉族艺术风格，绿色与黑色的底色相衬，具有镂空效果。四门内为正方形区域，四边和四角共为三十六身阎摩护法像。其内为连珠纹分隔的圆形区域，此圆形区域中心为方形，其内为主尊大威德金刚。以此方形区域为中心，又将四周八个方向划分成八个小区域，每个区域都绘有一身阎摩护法。实际上，整个构图都是以主尊为中心展开的，为典型的中心构图法。

中心的主尊大威德金刚，身黑色，造型九面三十四臂十六足，其造型、身色和法器均与相关经典所载吻合。据《大威德金刚一尊略轨》，其造型为：“身青色，九面三十四臂，十六足，屈右八足，伸左八足。能吞三界，发声哈哈，卷舌、獠牙、露齿、蹙额，其相忿怒，眉目炽焰，有如劫火。发杏黄色，向上倒竖，威勒世出世间一切神灵，使诸凶暴悉皆怖畏。又发珀嘎拉大声，有如雷轰。啖饮恶魔血脂膏髓。冠五可畏骷髅之冠，颈围五十鲜血人首之圈，络腋交缠黑色之蛇，骨轮骨耳种种璎珞以为庄严。其腹庞大，其形裸露。眉毛、睫毛、须毛、汗毛，悉皆炽然，犹如劫火。九面相者，其本面如黑水牛面，状极忿怒。面之上端有二锐角。在本面上，二角中间，有一红面，相最可怖，口漓鲜血，顶上有五髻旒。其二锐角，右角根下，复有一面，蓝色。此面之右，又有一面，红色。其左一面，黄色。左角根下，复有一面，白色。此面之右，又有一面，烟色。其左一面，黑色。此六面相，极为忿怒。九面之上，各有三目。三十四手者，左右两根本手，持鲜象皮。左方两足，披之于背。象皮头向右方，毛露于外。所余右十六手，第一持钺，二持标枪，三持捣杵，四持匕首，五持戈枪，六持越斧，七持短枪，第八持箭，第九持钩，十持颅棒，十一持天杖，十二持轮，十三持五股金刚杵，十四持金刚锤，十五持剑，十六持蘧鼓；左十六手，第一持颅器满盛鲜血，二持梵天头，三持盾牌，四持人足，五持罥索，六持弓，七持人肠，第八持铃，九持人手，十持裹尸之布，十一持人幢，十二持火炉，十三持带发半截之颅，十四作威勒印，十五持三角幡，十六持风帆。十六足者，右方八足，第一踏人，二踏水牛，三踏黄牛，四踏驴，五踏骆驼，六踏犬，第七踏羊，第八踏狐；左方八足，第一踏鹫，二踏鹕，第三踏乌，四踏鹦鹉，五踏鹰，第六踏雕，第七踏秦吉了，第八踏鸿。所有释梵遍入自在一切诸天，六面童子，吡那夜迦，日宫月宫，皆匍匐状，被踏脚下，而自住于炽盛广大火聚中央。”[36]

与其他西方所藏缂丝唐卡相比，此幅缂丝唐卡的重要性在

㉟据《金刚怖畏起分》卷三云：“此坛城内之八寒林：寒林，梵语谓沙嘛萨阿纳，即置尸之所故，置尸与置尸所作故，名寒林，此至尊班亲说。无头之尸表行作，悬表止作，仰表卧作，竿插表坐作，而具四威仪，故谓是处为正寒林。其处树等为寒林差别，以故金刚垣炎炎烈火外，有八大寒林。东攒吒，南枯骨，西金刚焰，北飘摇林，北东难忍笑或哈哈笑或猛笑，东南上吉祥或吉祥林，南西幽暗，西北基礼基礼声。萨哈拔哈喇嘎喇续云，旃陀如是飘摇林，金刚焰以及枯骨，自在处为难忍笑，啖施处乃上吉祥，幽暗所在离实处，风处基礼基礼声，如是说。住八大寒林之八大树。东沙利伊树或龙华树，南租呼答树或柿子树，西京嘎拉树或芭蕉树，北阿刷塔树，北东巴查树或纳鸦噶罗答树，东南嘎喇尼鸦匝树，南西嘛查树或僧歌树，又僧歌树亦谓巴查拔喇嘎树，西北巴呼梯巴拉树或阿喇徂纳树。住八树根之八大护方神：东于龙华树根帝释，黄色或白色，骑白象，右下执杵；南阎王，蓝色，骑水牛，右下手执骷髅杖；西水天，白色，具七蛇冠，骑鳄鱼，右下持蛇索；北鸦嘎刹，黄色，骑人，右下手持吐宝黄鼬；北东大自在天，白色，骑牛，右下手持三股叉；东南火天，红色，骑山羊，右下手持水瓶；南西喇嘎刹，蓝色，人首蔓为冠，骑其尸，右下手持剑；西北风天，烟色，骑麋，右下手持黄幡。……皆一面四臂，双身，元二手合掌，左下持颅器，抱明妃，坐于各方树根。……住树梢分歧处露半身之八大守寓神……”参见《藏密修法密典》卷三，第228—230页。

㊱参见《藏密修法密典》卷二《大威德金刚一尊略轨》，第666—668页。同时参见能海译集《大威德文殊成就方便略引》，第796—800页，两者所载基本相同。关于大威德金刚的象征含意，《金刚怖畏起分》卷三有详细解释，现引述于下：大威德金刚“身色青黑，表心根润以慈泽，或不变之法性。九面表九部契经，此乃金刚成疏中之理。又表九次第定，此乃不动金刚疏中之理。又表九分时刻，又表九曜，又表心间八叶脉之八气与最细持命气九者清净。又表除遍满气，余四根本气五支气九者清净。此乃拉阿礼答疏四十九尊成就方便之理。三十四臂，表十八界、二谛、十力、四无所畏。三十四，乃不动金刚所说之理。又三十四臂与躬敕心三，三十七，表三十七菩提分，乃金刚成所说之理。又三十四臂与二角，共三十六，表十二月，又十二新月，十二旧月，三十六清净。又表十二大倾气，与二十四小倾气，三十六清净，乃拉阿礼答之理。十六足，表十六真空，乃不动金刚成理。又表十二月，与春夏秋冬四季十六清净。又表十二大倾气，与四轮气十六清净，乃拉阿礼答之理。又复能吞三界，谓能摄三界，作喝喝等八笑闪舌，乃威畏一切刚强。四呲牙，乃降四魔；颦眉忿恨，乃降毒类见；眉目劫火炽燃，乃能烧毒类见；发赤黄色上竖，以示刚强，亦表现涅槃位；期克威畏世间天，乃断除一切损恼；于出世间佛作期克印，乃警觉速赐行者悉地；能使此有中他余所怖畏之梵天帝释等，亦践之足下而怖畏之，乃令他余刚强者悉皆畏避。如龙吼之珀嘎喇大声，能怀摄空行；啖饮人之血脂膏髓，乃怖畏毒类见。又复，可畏五元骷髅，表五智，又表于法界体性而立身色；五十鲜人首，表音明五十字清净；黑蛇络腋，表嗔清净；大骨轮等五璎珞，表五部清净；大腹，表最忿怒；裸形，表具足惭愧衣；眉睫须鬒毫毛如劫火炽燃，表能烧毒心；最极愤怒根本水牛面，表降阎王，亦表作三界主；二角锐利，不惟如前所说之表义，亦表俗事幻身、胜义光明二谛；红喇阿嘎刹面，表怀摄一切事业而至究竟，亦表怜悯随持众生；口内所澍鲜血，表一切智；澍血，表以智果为终生说法；文殊面，表乃嘛尼鸦徂郭卡阿之所变化；童子璎珞庄严，表永持童子相；五髻，表五现菩提；三眼，表观三时；二十七眼，表二十七宿，又表二十四脉与罗喇嘉中三，二十七脉；元二手持象皮蹄，表处者大乐处真空无别；余右十六手帜，表处者十六喜；余左十六手帜，表处十六真空。又别表：象皮，表拔除痴暗；钩刀，表断无明；必提巴阿拉标枪，表贯澈执宝妄想；捣杵，表调伏失念；匕首，表断有；嘎那鸦短枪，表降三门业；钺斧，表调伏二障习气；戈枪，表贯澈咎征；箭，表压伏妄想之刺痛；钩，表能钩召智慧尊与毒类见；颅棒，表降伏业障；嘎张噶天杖，表大乐净心自性；轮，表转法轮；五股金刚杵，表五智自性；金刚锤，表降伏悭障；剑，表赐剑等八成就；蘧鼓，表以上喜声警觉诸佛；余左初满血颅器，表回复破戒犯禁；梵天头，表以大悲饶益众生；盾牌，表胜魔；人足，表行者趣向佛地；罥索，表以正智维系其根；弓，表胜三界；人肠，表通达诸法无性；铃，表响般若声；人手，表能作息等羯磨；尸布，表除无明障碍；人幢，表了知诸法皆为真如明显通达；火炉，表诸法依自性光明；半头，表悲甘露盈满；持期克印手，表期克魔；三角幡，表通达三门契于真如自性；风幡，表通达诸法如幻。足踏有命者之表法；右足下踏人等八，表通八悉地；左足下踏鹫等八，表八自在；乃金刚成疏中之理。又，足下十六有命者，表断十六执宝，乃不动金刚疏中之理。又彼十六，表于月白分十五分以知所测之一分，共十六清净。旧月黑分上十五分，以知所测之一分，共十六分清净。又表行者红白大升分之清净，乃拉阿礼答广成就方便之理。制伏梵天等八大天，现能制伏一切毒类见之姿态，又现优越于彼彼大天；炽燃烈火蕴中俨然而住，表能烧内二障外一切毒类见。”

于题写有供养人题记,因此成为缂丝唐卡断代的重要依据。供养人题记出现在画面底部两侧的供养人像之中,原为汉藏文双语题记,现在汉文题记已经脱落,仅存藏文题记。其中左侧藏文题记为:"rgyal po thug the mur"和"rgyal bu ko shi la",右侧题记分别为:"dpon mo bha bu cha"和"dpon mo bhu dha shri"。[37]左侧两处题记分别意为"图帖睦耳皇帝"和"和世球皇子",右侧两处题记分别意为"八不沙皇后"和"卜答失里皇后"。由此可知,左侧男性供养人分别为元文宗和元明宗(彩图 4d-2-2　供养人皇帝像,大威德金刚缂丝唐卡局部),右侧女性供养人分别为二人之皇后。按《元史》,文宗和明宗为武宗海山皇帝之子。1328年,天顺皇帝去世后,本应兄长明宗即位,但由于明宗当时远在漠北,其弟文宗近在建康,于是捷足先登,继承大统。1329 年 8 月,文宗让位,明宗即位。不久,明宗暴死,文宗复又即位,至 1332 年去世。[38] 八不沙皇后也于 1330 年 9 月去世,据说被卜答失里皇后谋害致死。也就是说,在 1329 年至 1332 年的三年之间,此幅缂丝唐卡中的四位供养人就有三位因皇权之争而相继去世。《丝贵如金——中亚和中国的丝织品》一著由此认为,该作于"1330 年八不沙去世之前下令创作,完成于 1332 年图帖睦耳皇帝去世之后。"[39]对此,本节作者不敢苟同,主要理由如下:其一,按《元史》,元代每位皇帝和皇室成员几乎都随帝师受佛戒,并接受灌顶,甚至皇帝在即位之时也都要进行宗教灌顶仪式,几乎已成定制。此即《辍耕录》"累朝皇帝先受佛戒九次,方正大宝。而近侍陪位者,必九人,或七人,译语谓之襄达实,此国俗然也"之所指。[40] 其中,大威德金刚灌顶即是其中的主要灌顶之一。如据《元史》,泰定元年(1324)七月"辛未,(泰定帝)修黑牙蛮答哥佛事于水晶殿。癸酉,帝受佛戒于帝师"。[41] 此之"牙蛮答哥"即指大威德金刚。由此可见,此幅大威德缂丝唐卡与皇帝即位关系十分密切。其次,从文宗在先和明宗在后的排列顺序和题记称文宗为"皇帝",称明宗为"皇子"的记载来看,创作此幅唐卡之时,明宗尚未即位。藏文题记尽管有时有拼写出现错误的情况,但此处"皇帝"和"皇子"之间的一字之差显然不在此例。原因很简单,这是一个极其严肃的问题,不能有丝毫闪失。更何况此幅唐卡的用途与皇帝的即位密切相关。显而易见,此作创作于天历二年(1329)八月之前,即文宗即位以后和明宗尚未即位之前,亦即 1328 年至 1329 年之间,而非 1330 年至 1332 年之后。再次,正如前述,唐卡中的三位供养人在 1332 年都先后去世。他们作为供养人在此幅缂丝唐卡中出现,显然均应健在。如果他们都已经去世,似乎与情理不合。

此外,在大都会艺术博物馆还珍藏有一幅元代的须弥山缂丝唐卡(彩图 4d-2-3　须弥山,缂丝唐卡　美国大都会艺术博物馆)。[42] 现存唐卡为正方形,长和宽均为 83.3 厘米。构图与大威德金刚缂丝唐卡相同,由圆形和方形交替构成。与大威德金刚不同之处在于,画幅没有人物形象,为藏传佛教教义中想象的宇宙世界。画面的中心为一片波涛汹涌的大海,蓝色、倒圆锥形的数重须弥山矗立在大海中央,顶端为八瓣花瓣组成的莲花,束腰部分为汉族神话中的传统母题,右侧为月亮,月亮中绘有桂树和玉兔,左侧为红色的圆形太阳,中间为三足乌,以分别代表日月。在中心的大海之外,由里到外依次构图了七重正方形的大海和山峰。在第七重山峰之外,又是一片汪洋大海,同时在东南西北四方的海洋中分别矗立起了一大二小三座山峰,共四大八小十二座山峰。显而易见,分别代表佛教宇宙世界中的四大洲和八小洲。其中,东面白色海洋中升起的大山象征东胜神州,南面蓝色的海洋中升起的大山象征南赡部洲,西面红色的海洋中升起的大山代表西牛贺洲,北面黄色的海平面上矗立的大山象征北俱卢洲。在大海之外,为两道圆形的山峦。山峦之外四角中央,分别绘有一只宝瓶,莲花从中生长而出,并向左右蔓延呈两道圆圈,同时在宝瓶内侧的圆圈之内分别绘有一个图案。图案为华盖、双鱼、海螺、法轮、吉祥结、宝幢、莲花和宝瓶等藏传佛教的八种吉祥图案,与克里夫兰艺术博物馆所藏除障明王缂丝唐卡中所绘八瑞物图案相同。

此幅缂丝唐卡为元代汉藏艺术文化融合的典型代表作。四角的宝瓶和卷草纹的莲枝、八瑞物图案和整个画面的构图是典型的藏式画法,尽管卷草纹莲枝等造型还具有印度波罗艺术风格影响的明显痕迹;而日月的造型和代表四大洲、八小洲的十二座山峰则为典型的汉族艺术风格。其中,日月的造型与居庸关

[37] 见 Gennady Lenov, "A Note on Inscriptions and Iconography," p. 100.
[38] 详细参见《元史》卷三一《本纪第三十一·明宗》,第 693—701 页和同著卷三二《本纪第三十二·文宗一》,第 703—715 页。
[39] 见 James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *op. cit.*, p. 98.
[40] 陶宗仪《辍耕录》卷二《受佛戒》,第 428 页;同时参见杨禹《山居新话》卷一,第 345 页。
[41]《元史》卷二九《本纪第二十九·泰定帝一》,第 648 页。
[42] 见 James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *op. cit.*, p. 101, fig. 26.

过街塔券门顶部日月的造型完全相同。十二座山峰无论构图、透视、设色，还是其中的建筑纹样，显然为内地青绿山水画派的风格，与该时期国画青绿山水作品的画风一脉相承。

这些缂丝唐卡的断代一直是令学术界困惑不已的问题。除美国大都会艺术博物馆所藏大威德金刚缂丝唐卡有明确年代可考，为1328年至1329年创作的作品外，其他作品的确切年代都难以考证，甚至在大的时代上也众说纷纭，莫衷一是。如布达拉宫所藏不动明王、贡唐喇嘛相、除障明王，俄罗斯所藏黑水城绿度母和美国克利夫兰艺术博物馆所藏除障明王等作品在年代上就存在着较大的分歧。西方学者普遍认为，这些缂丝唐卡为西夏时期的作品。㊸ 而国内学者的意见也有分歧，如布达拉宫所藏不动明王和贡唐喇嘛相这两幅作品，部分学者认为是宋代作品，㊹部分学者则认为系13—14世纪元代作品。㊺

出现这种分歧的原因在于对整个作品题材、风格、缂丝工艺以及历史背景缺乏综合考察。西方学者认为黑水城绿度母缂丝唐卡的年代为最早，认为它是1227年黑水城被攻陷以前的作品，并以此作为断代依据来确定其他缂丝唐卡的年代。从历史背景来看，这一结论并非无懈可击，因为从黑水城同时还出土有元代纸币。㊻ 换而言之，1227年不可能为黑水城出土文物的绝对下限年代。与此同时，缂丝工艺本身的发展在确定这批作品的年代中具有重要的作用。众所周知，西夏除黑水城出土有缂丝外，尚未发现其他具有明确西夏纪年的缂丝工艺品出土，文献中目前也似无明确的西夏制作缂丝的记载。与此同时，在出土的北宋、辽、金缂丝工艺品中似乎也没有高水平的人物缂丝作品，所发现者几乎为表现动物和植物纹样的缂丝。因此，不能完全排除黑水城绿度母为元代作品的可能性。由此推测，布达拉宫所藏不动明王和贡唐喇嘛相的断代也非无懈可击。正如前述，尽管不动明王唐卡题记明确记载为献给扎巴坚赞的作品，但也可以理解为此作绘于13世纪初叶，即扎巴坚赞在世以前，而随后进行的缂丝。换言之，也不能完全排除绘画完成于此时而缂丝完成于随后元初的可能性，因为西藏本身不具备制作缂丝的工艺，必须在内地制作。同时前述1292年大黑天石雕的创作或许可以旁证这一点，即雕塑的实际创作晚于当时的绘画。另外，绘画风格的相似性本身也并不能确定准确的年代，一方面它具有延续性和继承性，另一方面两宋、西夏与元代是直接承袭的朝代。因此很难从风格本身来准确断定具有相同风格作品的准确年代，如前述13世纪初达隆噶举派唐卡中的构图和岩石等造型的风格就一直延续到了14世纪中叶。㊼ 从上述因素结合下面元代有关缂丝工艺的记载和大威德金刚等实物来看，宿白先生前引观点似乎更符合史实，也更令人信服。

元代的大都和江南的苏杭是元代制作缂丝和丝织品的两大中心，尽管目前在元代留存的文献中没有发现对缂丝所进行的直接专门的记载，但从《元代画塑记》和《元史》中关于“御容”的记载可知，宫廷中所作“御容”就应与缂丝密切相关。《元代画塑记》在记述“御容”之前对艺术种类的发展概述道：“古之象物肖形者，以五采章施五色，曰绘、曰绣而已，其后始有范金埏土而加彩饰焉。近代又有织丝以为象者，至于其功亦精矣。”㊽显然，这段总论就是对“御容”所作的定义，即“御容”就是“织丝以为象者”。《元史》有关唐仁祖在成宗朝“奉诏督工织丝像世祖御容，越三年告成”的记载便是一个有力的明证。㊾《元代画塑记》在对“御容”的绘画、制作和材料进行记载的同时，也对藏传佛教佛像的制作进行了记载，如：“成宗皇帝大德十一年(1307)十一月二十七日，敕丞相脱脱、平章秃坚帖木儿等：成宗皇帝、贞慈静懿皇后御影，依大天寿万宁寺内御容织之。南木罕太子及妃、晋王及妃，依帐殿内所画小影织之。将作院移文诸色总管府，绘画御容三轴，佛坛三轴。用物：细白麻丝三千一百九尺，土粉二十三斤一十四两八钱，胡麻一十三斤，明胶九斤，西碌三斤，心红五斤，回回青三斤，回回胭脂一斤，藤黄一十二两九钱六分，西番粉九斤，西番碌九斤，叶子雄黄二斤，生石青一十九斤，松方一条。”又如：“仁宗皇帝延祐七年(1320)二月十七日，敕平章伯帖木儿，道与阿僧哥、小杜二，选巧工及传神李肖岩，依世祖皇帝御容之制，画仁宗皇帝及庄懿慈圣皇后御容。其左右佛坛咸令全画之。

㊸见 *Op. cit.*, p. 90–94; Valrae Reynolds, “Luxury Textiles in Tibet,” p. 124; Marylin M. Rhie & Robert A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion, The Sacred Art of Tibet*, pp. 126–127.

㊹分别参见《西藏唐卡》，第168、187页和第173—174、191页图版说明。

㊺参见宿白《元代杭州的藏传密教及其相关遗迹》，第375页。

㊻参见白滨、史金波《黑水城的发现与俄藏西夏遗书》，李范文主编《首届西夏学国际学术会议论文集》，宁夏人民出版社，1998年，第186页。

㊼参见注㊵。

㊽《元代画塑记》，第1页。

㊾《元史》卷一三四《列传第二十一·唐仁祖》，第3254页。

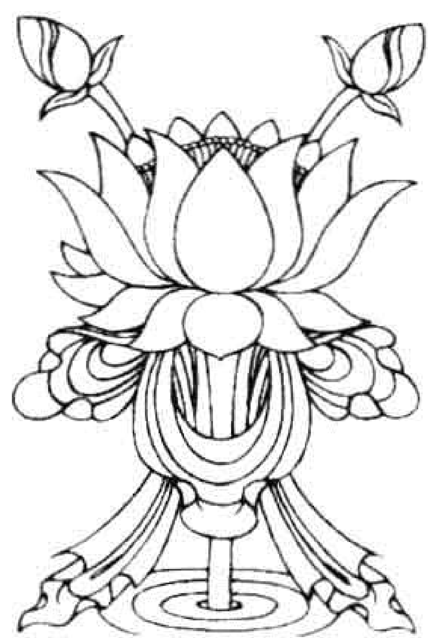
比至周年，先令完备。凡用物及诸工饮膳，移文省部取之。仁宗皇帝及庄懿慈圣皇后御容，并半统佛坛等画三轴，各高九尺五寸、阔八尺。用物：细白麻丝一百一十四尺、阔二尺，平阳土粉三十斤，回回胭脂一斤八两，明胶二十四斤，回回胡麻一十五斤，泥金三两七钱五分，拣生石碌一十三斤，黄子红四斤十四两，西番粉一十五斤六两，西番碌九斤六两，五色绒一斤八两，朱砂三斤，拣生石青三十斤，大红销金梅花罗一百二十尺、阔三尺，大红官料丝绢一百二十尺，鸦青暗红纻丝二百四十尺，真紫梅花罗二十一尺、阔二尺，紫檀木六条，黑木炭二千个，江淮夹纸一千三百张，棉纸一千三百张，木柴一千三百束。”

由此清楚可知：一、由宫廷将作院主持制作的御容分为绘画和丝织两个阶段，有一套成熟规范的管理和制作程序。二、在制作御容的同时，一起制作了带轴的“佛坛”，即唐卡形式的藏传佛教佛像。从延祐七年(1320)依世祖皇帝御容之制所作仁宗皇帝及庄懿慈圣皇后御容以及佛坛“各高九尺五寸、阔八尺”的尺寸来看，与大都会艺术博物馆所藏大威德金刚缂丝唐卡的尺寸完全一致。[50] 诚然，“织丝以为象者”或“织丝像”并非缂丝的对应词，尚包括织锦等其他工艺，但毋庸置疑，它同时也包括缂丝。

[50] James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *op. cit.*, p. 96 and pp. 98－99, note 5.

第三节

西藏萨迦、夏鲁寺艺术与元代汉藏艺术交流



藏传佛教艺术通过西藏本土和原西夏地区在向以大都为首的中原内地大规模传播的同时，中原内地的汉族艺术和日趋成熟的藏传佛教艺术反过来也对西藏本土的艺术创作产生了影响，西藏的萨迦寺和夏鲁寺就是其中的代表。正是这种西藏本土与内地的双向交流，繁荣了元代的藏传佛教艺术。

一、萨迦寺艺术中的元代汉藏艺术交流

萨迦寺位于今萨迦县政府所在地，历史上由北寺和南寺两个部分组成。其中北寺位于贯通二寺重曲河北岸的本波日山脚，依山而建，为萨迦寺最早的建筑群；南寺位于重曲河南岸平坦谷地，为元代时期修建。北寺在“文革”期间被毁，现存建筑为近来重建。据藏文文献《萨迦世系史》、《红史》和《汉藏史集》等记载，北寺由昆氏家族传人官却杰布始建于1073年。

官却杰布为后弘期西藏历史上著名大师、道果法集大成者、翻译家卓弥・释迦益西(vbrog-mi lo-tsā-ba shākya-ye-shes，994—1078)的著名弟子之一。生于阳木狗年(1034)，卒于阳水马年(1102)，享年六十九岁。[①]先后师从自己的父亲、兄长学习宁玛派教法，随后师从卓弥译师学习道果法，并以道果法为自己信奉和弘传的主要教法。四十岁时在萨迦修建了萨迦寺，在此弘传和教授道果法。关于他当时建寺的情况，《萨迦世系史》如此记载：

> 当时，有一次大师及其弟子去山上散闷，从山顶远眺，见本波日山形同一头卧着的大象，山腰右侧的土地，色白油润，水从右侧流过，呈诸祥瑞之相，故想到在该地建一座寺庙，将会大大利益佛教和众生。遂求该地之主人觉卧那巴售之[②]，获得同意。又对该处之领主象雄古热瓦、四个僧人村庄和七个俗民村庄等人说：“我想在此处建一寺庙，对你们不会有什么危害，你们这块土地需要多少代价，请卖给我？”回答说：“任何代价都不要。”随即奉献出来。喇嘛(官却杰布)说：“然而为了后代不生口舌，还是依价买卖才公平合理。”遂以一匹骒马、珍珠鬘、一条女装而购得该地，自门卓以下，派卓以上皆归喇嘛占有。当喇嘛四十岁时，按佛教住世十个五百年的算法计算，为进入第七个五百年后的第二百零七年即阴水牛年(1073)仲秋月上弦日，建造了吐蕃地方的金刚座具吉祥萨迦寺。[③]

《汉藏史集》关于建寺情况也与此大致相同，[④]但明确记载阴水牛年为该寺奠基年代，而非竣工年代：“阴水牛年(1073)，为具吉祥萨迦寺奠基，并在夏尔拉章所在的地方修建了一座拉章，并修建了围墙。上师官却杰布执掌法座三十年，广作利益佛法之事业，于六十九岁的阳水马年(1102)十月十四日去世。”[⑤]由此可知，萨迦寺最早的建筑北寺于1073年开始动工修建。官却杰布圆寂后，北寺先后得到其传人萨迦五祖的不断扩建和修葺，最后形成了一个规模庞大的建筑群。

①《汉藏史集》陈庆英汉译本，第196—197页。关于生年，蔡巴・贡噶多杰的《红史》与此载相同，而《萨迦世系史》则记为阳木鼠年(参见陈庆英、高禾福、周润年汉译本，第13页)。现代学者多沿用《汉藏史集》和《红史》中的生卒年份，如王森《西藏佛教发展史略》，第75页。

②此句《汉藏史集》汉译本第197页译为“于是向黑面觉卧佛像请示，佛像同意”，此译为正解。

③参见《萨迦世系史》汉译本，第14—15页。

④关于购地费用，据《汉藏史集》第197页，还包括一副盔甲。

⑤参见《汉藏史集》汉译本，第197页。

遗憾的是，萨迦北寺经过“文革”，建筑已面目全非。但不幸之中万幸的是，此前1959年6月至11月受命参加中央文化部西藏文物调查工作组工作的王毅和宿白两位先生先后在《文物》上发表了《西藏文物见闻记(二)》[⑥]和《西藏日喀则地区寺庙调查记》，[⑦]对萨迦南、北二寺原有建筑进行了介绍和考证。1990年6月至8月西藏自治区文物管理委员会文物普查队第三小组再次对萨迦寺进行了考察，并出版了《萨迦、谢通门县文物志》一书，[⑧]从而成为后人研究萨迦寺尤其是萨迦北寺建筑、雕塑和绘画之不可多得的重要资料。其中，《西藏文物见闻记(二)》侧重于综述和介绍，《西藏日喀则地区寺庙调查记》侧重于北寺主殿乌策大殿及其附属建筑、岗噶确康和宣旺确康灵塔殿的重点考证，而《萨迦、谢通门县文物志》则试图复原“文革”前北寺的建筑全貌。

在西藏文管会文物普查队第三小组复原的三十七座北寺建筑中，其中有四座佛殿的屋顶采用了金顶建筑样式。它们分别是乌孜宁玛祖拉康、乌孜萨玛朗达古松殿、夏珠拉康和曲赤钦姆建筑，分别由扎巴坚赞、贡噶洛追和萨班贡噶坚赞修建而成。而且，曲赤钦姆采用的是重檐歇山式金顶。显而易见，这种样式为受中原内地建筑样式影响的结果。尽管目前已经无法见到这些建筑的实际结构、布局和整个原貌，但1959年中央在西藏组织的文物考察为我们了解这种建筑的风格和样式提供了第一手不可或缺的重要原始材料。此即王毅和宿白先生相继发表的两篇文章，其中宿白先生的《西藏日喀则地区寺庙调查记》对其中之一、也是北寺最为重要的建筑乌策大殿[⑨]进行了重点调查和考证。

乌策大殿据《萨迦世系史》和《红史》，为萨迦五祖之一的扎巴坚赞修建。[⑩] 为二层建筑，东向。一层由经堂、西佛堂、北佛堂和部分礼拜道组成。[⑪] 经堂面积为二十四柱，阔七间、深五间。经堂后之西佛堂阔五间、深三间。左侧北佛堂阔七间、深三间。原外绕礼拜道仅存南侧，前(东)、后(西)仍有遗迹，唯北侧已废。建筑西接附属建筑谷务郭。谷务郭由差贝拉康、喇嘛拉康、差握和衮冈组成。其原来建筑以差贝、喇嘛两拉康为主体。差贝拉康即一般所谓的北寺图书馆，面阔、进深俱三间。其右侧后上方为喇嘛拉康，面积与此相同。而差握、衮冈疑皆后世增建。沿乌策大殿一层门屋外右侧梯子可达二楼，即西佛堂之上所建列朗(曼荼罗殿)。“列朗木门外框和门扇皆施精致雕刻。外框和门扇间隔带雕饰连珠，框和隔带之内或雕铺地卷云，或饰枝条莲花，云、花中间雕有佛教图像。全部雕刻流畅生动，当时建殿时原物。殿内右侧奉一文殊铜像(彩图4d－3－1　度母，铜鎏金　彩图4d－3－2　弥勒，铜鎏金，以上均为南寺藏原北寺乌策大殿佛像)，像左并列三大坛城，右侧者包饰铜皮，花纹别致，疑是印度或尼泊尔制作；中间和左侧坛城皆立粉彩塑。此两坛城与殿内所悬坛城‘唐卡’和萨班画像，俱不迟于14世纪。殿四壁所绘坛城与护法，新旧杂陈……旧绘者与彩塑坛城约略同时。此殿托木亦有两种，形制、年代略与乌策下层同。又坛城殿内梁枋施简单彩画，梁枋之上架金顶。前檐所用斗拱为双抄重拱五铺作。斗拱形制与梁枋彩画皆具元代内地风格，当是萨迦与内地关系密切后请内地工匠参加兴建之物证(见图)。”[⑫]《西藏文物见闻记(二)》对此也记载：“(乌策)大殿二层有配殿三间，是坛城殿，名‘列朗’，是北寺保存得最完整的元代建筑。殿中有大型坛城三座，二座年代较早，一个则更多地吸收了印度艺术作风，或者是从外地运来者。殿内壁画虽有些修补，但早期作品是主要的，殿中的梁枋间，尚绘有建殿的图案彩画，都具有元代风格。”[⑬]

至于乌策大殿屋顶采用的歇山式金顶，尽管两文都没有明确指出为元代的作品。甚至《西藏文物见闻记(二)》说：“北寺各殿金顶很多，据说都是清朝陆续改换的，(乌策)大殿的金顶也是如此，不多梁架斗拱等还保留着当年的风格。”[⑭]对此，本节作者

⑥关于对萨迦寺部分的调查，请详细参见王毅《西藏文物见闻记(二)》，《文物》1960年第8、9期合刊，第63—65页。

⑦原文发表于《文物》1992年第5期，第32—42页；第6期第24—34和75页。后收入宿白《藏传佛教寺院考古》，第87—118页。其中，萨迦寺部分请详细参见第99—112页。

⑧《萨迦、谢通门县文物志》，由索朗旺堆主编，陈建彬、丹扎和颜泽余执笔，西藏人民出版社，1993年。关于萨迦寺部分见第44—80页。

⑨乌策大殿，目前有多种译法：一译旧大屋顶殿，一译乌策宁玛殿，一译乌策宁玛祖拉康，一译乌则拉康，一译乌孜宁玛殿。藏文原文为dbu-rte rnying-ma，均指同一佛殿。

⑩《红史》第42页说：“(贡噶宁布)第三子扎巴坚赞生于阴火兔年(1147)，修建了萨迦寺旧屋顶大殿，享年七十岁，逝于阳火鼠年(1216)。”对此《萨迦世系史》第52页也记载道：“……平时他(扎巴坚赞)为数百名僧人建立常宿之地，修建乌孜宁玛殿……”

⑪参见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》，第100页图3－10萨迦北寺部分殿堂平面示意图。

⑫参见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》，第101—102页，同时参见第102页图3－11萨迦北寺部分建筑局部速写。同时，关于木门雕刻参见王毅《西藏文物见闻记(二)》，图版39萨迦北寺大殿上层曼荼罗殿的元代刻花木门。

⑬参见王毅《西藏文物见闻记(二)》，第64页。

⑭同上注。

不敢完全苟同，原因有三点：其一，仅乌策大殿而论，既然整个建筑都是元代建筑，而且二楼的梁架和斗拱乃至于梁枋上的彩画都具有元代内地风格，那么显而易见，梁架上建筑的金顶最初也无疑应该是元代的建筑。即便是在后来进行了维修，保留下来的也应该是元代建筑时期的布局和式样。因此，在清代才陆续改换成金顶的传说不能完全成立。其二，尽管藏文史料在记述乌策大殿的修建时没有明确记载采用了这一建筑形式，但从史料中可以找到当时曾修建这种样式建筑的有力的证据。据《汉藏史集》等藏文文献，元代在萨迦寺修建了不少这样的建筑。如达尼钦波桑波贝从江南返回西藏之后，"在阴木羊年(1295)修建了萨迦大殿外面的大围墙，他为纪念八思巴和达玛巴拉而建造的佛像加造了金顶和玉顶"。与此同时，曾前后三次前往朝廷，并在宣政院任职的本钦甲哇桑布返回吐蕃后派人奏请皇上："'请允许我兴建一座为皇帝施主和福田祈祷、发愿、烧香的神殿。'皇帝下诏同意后，他仿照皇宫样式兴建了一座行宫，称为吕杰康。"⑮在藏文中，这一建筑样式有一个专门术语，即"rgya-phibs"，意为"汉式屋顶"、"宫殿式建筑"。其三，位于日喀则地区的夏鲁寺是该时期修建的较为完整保存至今、采用内地元官式建筑形式的典型例证。与此同时，从中也许不难推断出乌策大殿当时的大致面貌。

总之，北寺以乌策大殿为首的四座金顶建筑尽管在元代以后进行了多次修葺，但在布局、样式和风格上应仍保留最初修建时的大致面貌。而且从乌策大殿20世纪50年代的建筑中尚保留的金顶、斗拱、梁枋和梁枋上的彩画可知，其建筑样式和风格为元代内地建筑影响的明显例证。实际上，内地建筑艺术对萨迦寺的影响并不只局限于北寺，南寺建筑也受到了同样的影响。

与北寺相比，南寺建筑仍基本完整保存至今。据《汉藏史集》、《萨迦世系史》等著录，南寺在八思巴时期由萨迦首任本钦释迦桑布于1268年开始修建。释迦桑布在世期间，完成了大殿的奠基，修建了里面的围墙、角楼和殿墙等建筑。次年，释迦桑布去世，继任本钦贡噶桑布继续释迦桑布未竟之业，在1269—1274年共六年的任职期间，建成了南寺大殿的底层、顶层、外围墙和内围墙、金制屋脊宝瓶、大殿回廊的壁画，同时还完成了仁钦岗拉章、大屋顶北殿和拉康拉章的修建。1295年，第九任本钦阿伦接着又修建了南寺外围墙和本波日山的围墙。至此，经过三位本钦前后近二十多年的陆续修建，最后使这座庄严雄伟的建筑终于耸立在重曲河谷的平原上。

其后，南寺同北寺一道在历史上又经过了两次重大的维修，一次为16世纪中叶，一次为20世纪中叶(1948—1952)。第一次维修发生在俄吉旺布贡噶仁钦出任主持期间，据《萨迦世系史》，维修的主要殿堂有果如森吉噶布护法神殿、大书库、喇嘛拉康、大屋顶旧殿(乌策大殿)、昆氏佛像塔，玉妥、本唐、细脱护法神殿，苏康、宗穷、尼第、格白、卓玛、桑木林、拉康拉章、拉康钦莫，西护法神殿、仁桑佛塔，释迦桑布、岗噶哇、宣努旺秋等人的殿堂，萨钦岩洞、孜摩岩洞、八思巴岩洞和恰那岩洞等。⑯ 而第二次维修的主要内容是"大佛堂内易木墙砌砖坯、增添柱础和新绘各殿、廊壁画以及拆改南寺城垣女墙等项"。⑰

南寺现存建筑与文献记载大体吻合，尽管经历了两次大规模的维修，其布局和主要结构仍得到了保留。南寺占地4.5万平方米，坐西朝东，平面方形。⑱ 其中，拉康钦莫位于建筑的中心，为南寺的主体建筑。中为方形天井，天井正面(西面)为大经堂，左侧(南面)为普巴拉康(金刚橛殿)，右侧(北面)为欧东仁增拉康和拉康强(北佛殿)。东面正中为大经堂入口，其左为格尼拉康，其右为次久拉康。沿右侧有石阶通向二层佛殿。出东面拉康钦莫正门，沿左侧木梯可通向大殿二楼，在此建有一巨大的回廊，其中绘有六十三铺曼荼罗壁画。天井四周佛殿正面诸门和整个建筑四周外檐，同时运用了大量的斗拱和雀替等木结构。拉康钦莫外侧为转经道，其外西南角为僧舍建筑，正南为都却拉章和薛札拉康，⑲东南角即拉康钦莫正门左侧为萨迦法王的办公楼⑳和僧舍等建筑。东北角即拉康钦莫正门右侧为平措林建筑。㉑ 在拉康钦莫及其四周附属建筑之外，建有一周方形的城

⑮参见《汉藏史集》，第210页和第249页。

⑯《萨迦世系史》，第300—301页。

⑰参见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》，第110页。

⑱南寺平面图及其佛殿分布，参见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》，第107页图3-17萨迦南寺平面示意图；《萨迦、谢通门县文物志》，第62页图23萨迦南寺建筑平面布局图。

⑲参见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》，第107页图3-17萨迦南寺平面示意图；《萨迦、谢通门县文物志》第62页图23将此定为拉康拉章。

⑳此建筑现已不存，据王毅《西藏文物见闻记(二)》第63页，系"1948年大修缮时将旧楼拆掉后重建的"。

㉑宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》第107页图3-17萨迦南寺平面示意图将此记作彭错林，均为藏文phun-tshogs-gling的不同音译，均指同一建筑。

墙，为内城墙。城墙四角分别建有一座角楼，正中分别建有一座建筑。其中除东侧者为出入拉康钦莫及其附属建筑的正门外，其余均为敌楼。此外，在城墙之上还建有城垛。内城墙之外为封闭的转经道，其外为外城墙，其间建有羊马城。同时，在外城墙之外建有一周的壕沟，将南寺与外界隔离。

从现存南寺建筑可知，南寺利用曼荼罗布局将寺院、宫廷和城堡建筑三者有机地融为一体，构思极为独特精妙。曼荼罗是藏传佛教寺院布局采用较多的建筑布局之一，其常见形式，最外为圆形，其内为方形城墙，通常在四周正中辟门，各建有一座门楼，实为“亚”字形。其内为圆形或方形等造型，正中供奉主尊及其胁侍。南寺布局尽管与此基本吻合，但并非与此完全相同。因为南寺建筑四门所辟门楼与曼荼罗门楼的性质和造型不仅不同，而且重要的是内外城墙及其附属建筑的形制也与曼荼罗明显有别。实际上，外面的城壕、内外坚实而又高大的双重城墙及其城墙上修建的羊马城、敌楼和垛口等建筑单元，不仅正如宿白先生所言，都具有元代内地宫廷建筑瓮城的性质，㉒而且其建筑形式也与此密切相关。所谓瓮城，为大城门的月城，用以增强城池的防御力量。《武经总要前集·守城》对此解释道：“其城外瓮城，或圆或方，视地形为之。高厚与城等，惟偏开一门，左右各随其便。”㉓元代大都都城即修建了具有强大防御功能的护城河、城墙、敌楼和城垛等建筑单元组成的瓮城，其中部分遗迹尚保留至今。与此同时，文献中对此也不乏记载。如《元史》就有“诏京师十一门，皆筑瓮城，造吊桥”㉔的记载。由此可知，萨迦南寺建筑中城堡式防御建筑的修建在很大程度上受到了元代宫廷建筑的启迪和影响(*彩图 4d-3-3　萨迦南寺，西藏萨迦县*)。因为正如前述，此时的萨迦与内地关系极为密切，帝师频繁往来于萨迦与内地宫廷之间，对内地大都的宫廷建筑十分熟悉。与此同时，在文献中还可以看到 1280 年桑哥领兵到萨迦弹压本钦贡噶桑布后，在南寺所建的东甲穷章康殿就采用了汉式门楼的记载。㉕ 因此，北寺对内地歇山式金顶建筑、斗拱和梁枋等建筑样式的吸收，汉式门楼在南寺建筑中的出现，以及萨迦本钦在西藏修建的仿大都宫廷建筑的产生都充分表明，南寺城防建筑与大都宫廷建筑之间关系极为密切。更为重要的是，作为元代西藏地方政府所在地的特殊性质，也要求修建具有如此强大防御功能的建筑。

萨迦寺现存元代雕塑和绘画作品主要保存在南寺各个佛殿中，中原内地艺术的影响与建筑相比尽管不是十分明显，但也能从中窥见到西藏与中原内地双向交流的一些情况。仅从艺术风格而论，天井西面即拉康钦摩(大经堂)中的雕塑应为元代雕塑的代表，而天井北侧的拉康强(北佛殿)和天井南侧的普巴拉康(金刚橛殿)中的壁画疑为同一时期壁画的代表之作。

据《萨迦世系史》和《汉藏史集》，拉康钦摩(大经堂)原有佛像和佛塔分别建造或铸造于三个不同的阶段，其中包括八思巴于鼠年(1276)为纪念萨迦班智达而修建的黄金吉祥多门塔，本钦贡噶桑布在任期间(1269—1274)为纪念萨迦班智达而铸造的观音菩萨镀金像和达尼钦波桑波贝从江南返回萨迦寺之后为纪念八思巴和达玛巴拉专门铸造的佛像。㉖ 拉康钦摩现存雕塑由佛像和佛塔两部分组成，与文献记载吻合。按宿白先生 1959 年的调查，殿内共有二十一件佛塔和雕塑作品，其中，释迦牟尼佛七尊，其他佛像十一尊，佛塔三座；而按 1990 年西藏自治区文管会的调查，有十二尊大型造像，二座佛塔。其中八尊为合金佛像，一尊为银质佛像，三尊为鎏金铜像。㉗ 按宿白先生考证，拉康钦摩修建之初，其中所供三尊释迦牟尼佛像为殿内最早供奉的主像(*彩图 4d-3-4　释迦牟尼佛，铜鎏金，萨迦南寺大经堂*)。他们现在分别位于正壁中心、正壁左侧无量寿佛坐像与佛塔之间和南侧十一面观世音菩萨立像与佛塔之间。左右两侧的佛塔形制均为噶当觉顿塔形制，其中从相轮收分可知，左侧即金刚持和文殊菩萨像之间的塔时间较早，疑为文献所载八思巴所建黄金吉祥多门塔。之后，贡噶桑布在主像之右即南侧，立塑了十一面观世音菩萨像，达玛巴拉则在主像之左即正壁北侧，立塑了金刚持像。此五像一塔为此殿创作最早之雕塑，为 13 世纪 70 年代至 80 年代作品。而正壁左侧最后一尊释迦像和佛塔以及相邻北侧释迦、佛母坐像等三像一塔，正壁中心释迦坐像左右之无量寿佛、文殊菩萨与正壁右侧最后一像一塔等三像一塔，与早期五像一塔(*彩图 4d-3-5　灵塔，铜鎏金，萨迦南寺大经堂*)相

㉒参见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》，第 106 页。
㉓参见辞海编辑委员会《辞海(上)》，上海辞书出版社，1979 年，第 668 页。
㉔《元史》卷四五《本纪第四十五·顺帝八》，第 863 页。
㉕《汉藏史集》第 180 页云：桑哥率兵前往乌思藏弹压贡噶桑布后，在萨迦“修建了东甲穷章康，其门楼的样子采用汉地风格”。
㉖分别参见《萨迦世系史》，第 148—150 页；《汉藏史集》，第 225、209 页。
㉗参见《西藏日喀则地区寺庙调查记》，第 110 页和图 3-18：4，《萨迦、谢通门县文物志》，第 66—67 页。

比，风格稍晚，疑为14世纪20年代以后的作品。㉘

拉康钦摩上述元代雕塑形制都十分巨大，其中有八尊佛像通高均在8—9.7米之间。佛像造型的显著特征是面相宽扁，广额丰颐，双目窄长，上眼睑中部明显下垂，颏部凸起，两肩丰满、圆润，与前述北京居庸关过街塔塔基券顶两侧十佛造型十分相近。佛多高髻，菩萨多着佛冠，手结各种印契，坐像均结跏趺坐，莲花座莲瓣较宽，边饰连珠纹。背光极其高大，摩羯、龙子、象宝、兽王、童子和大鹏等六拏具造型一应俱全，其风格也与居庸关过街塔塔基券面同类题材的风格极其相似。佛像和背光大多镀金，整个造型雍容华贵，富丽堂皇。居庸关过街塔塔基券顶十佛在当时也曾镀金，显而易见，居庸关过街塔现存密宗造像及其装饰纹样明显受到了这一风格的影响。

南寺同一时期壁画的代表作主要见于与拉康钦摩相邻的普巴拉康和拉康强(北佛殿)这两座佛殿之中。普巴拉康中除供有大量的佛像之外，四壁都绘满了壁画。雕塑主要有金刚橛曼荼罗、文殊菩萨、释迦牟尼佛、无量寿佛、上乐金刚、密集金刚和度母等像，大小多达四千一百三十七尊。其中，最高的高达4.6米；最小的只有0.40—0.45米。㉙ 壁画的主要内容为佛、佛母、本尊和护法等像，其中喜金刚题材最为精彩。喜金刚造型巨大，深黑色，一面二臂，双眼圆瞪，头发倒竖，双唇张开，呈愤怒之相。强调躯干、四肢肌肉的表现，双手和双脚短小、结实，极富力感。整个造型为单线平涂，轮廓十分简洁、准确。风格与南寺各殿现存大多数壁画不同，而与夏鲁寺一层护法神殿右侧金刚手壁画的风格极其相似。由此可知，普巴拉康殿中以喜金刚为首的壁画应为元代稍晚时期的作品。与普巴拉康相比，拉康强殿中的壁画题材有所不同。其特点是除单尊佛像壁画，即大黑天(彩图4d－3－6　大黑天，壁画，萨迦南寺北佛殿　疑为元代创作，明代重绘)、多闻天王、红色阎摩敌外，殿中还绘制了一些曼荼罗(彩图4d－3－7　曼荼罗，壁画，萨迦南寺北佛殿　疑为元代创作，明代重绘)和一铺萨班会晤阔端的组画(彩图4d－3－8　北佛殿内景，萨迦南寺)。单尊佛像主要分布在殿门两侧，即南壁。曼荼罗主要集中在东西两壁，据壁画题记，分别为大日如来幻网五十七尊曼荼罗，《事部》无量寿佛九尊曼荼罗和尊胜塔九尊曼荼罗等。㉚ 萨班与阔端会晤的组画位于正壁，亦即北壁右侧灵塔上方，这铺组画色彩亮丽，线描流畅，堪称此殿壁画中的上乘之作。在作品中，萨班位于右侧，阔端位于左侧，均为坐像，构图采用了四分之三侧面像，即两人相向而坐。这种构图形式与前述《碛砂藏》大藏经木刻插图中的佛与高僧交谈的构图完全相同。这一构思甚为巧妙，有力地烘托和突出了两者之间的亲密和融洽气氛，具有强烈的艺术感染力。

由于历史上的历次维修、重绘和缺乏相关的文献记载，除风格排比以外，很难对现存壁画的时代作出一个科学的准确判断。也正因如此，历史上的一些重要作品及其风格特征也随之被新的色彩和线条所淹没。大经堂中的八思巴会见忽必烈的大型历史壁画即是其中代表性的一例。在20世纪30年代，这铺壁画仍保存在大经堂中，构图十分巨大，堪称巨制宏幅。画面尽管已经残损，但仍无碍于对作品内容和风格的辨识："此铺壁画为贡噶仁钦时代的作品，汉族风格的影响极为明显。由于画面描绘的是八思巴的生平和他前往宫廷拜见忽必烈的场景，因此壁画的背景不仅是汉式的，而且精细的细节表现和不同寻常宏大的构图都展示出这位鲜为人知的画家十分熟悉汉族艺术风格。"㉛ 从图齐20世纪40年代的这段对萨迦寺调查所作的评论可知，尽管在现存壁画中已经难以见到元代壁画真迹，但其中有不少壁画的风格深受中原内地艺术风格的影响。

诚然，正如拉康钦莫大殿的雕塑所展现的一样，元代萨迦寺艺术的风格尽管受到了印度波罗和尼泊尔艺术的影响，而且影响不小，是无法回避的历史，但与此同时，中原内地汉族艺术风格在此时期开始对西藏所产生的大规模的影响也是无法回避的历史。尽管由于各种原因，这些艺术遗迹大多未能保存至今，即便是得以保存，也都是零星的，难以形成一个完整、清晰的系统。但是，萨迦与元朝宫廷之间持续不断、极其紧密的政治、经济、文化之间的联系和萨迦寺本身在此时期所进行的一系列频繁的汉藏文化交流，就能充分证明内地这一大规模影响在萨迦寺艺术中的存在。

此外，萨迦寺还保留了当时汉藏文化交流的许多例证。1959年中央文化部所派西藏文物调查组在萨迦北寺藏经殿(图书馆)

㉘详见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》，第111—113页和第108页图3－18：4，第111页图3－20、3－21以及118页注释39—40。

㉙《萨迦、谢通门县文物志》，第70页。

㉚本节作者1997年前往调查时所录题记原文分别为：rnam-rnang rgyu-vphrul grva-ba lha lnga-bcu-lnga-bdun dkyil-vkhor bzhugs，bya-rgyu tshes-dpag-med lha-dguvi dkyil-vkhor，rnam-rgyal mchod-rten lha-dgu。

㉛*Tibetan Painted Scrolls* vol. 1, p. 176.

所发现的大量汉文佛经、元朝宫廷所赐各种礼物,南宋少帝赵㬎和其他元朝官员在萨迦寺的学习和工作就是这种交流的缩影。

1959年北寺差贝拉康(即藏经殿,藏文对音疑为 phyag-dpe lha-khang)所藏汉文佛经多达三十一种五百五十五卷,分别为:《大方广华严经》、《圣善住意天子所闻经》、《大宝积经》、《阿閦佛国经》、《佛说无量清净平等觉经》、《大般若波罗蜜多经》、《摩诃般若波罗蜜多经》、《胜天王波罗蜜多经》、《道行般若经》、《文殊师利所说不思议佛境界经》、《佛说菩萨本行经》、《摩诃般若波罗蜜大明咒经》、《光赞经》、《小品般若波罗蜜经》、《放光般若经》、《大方广三戒经》、《佛说无量寿经》、《妙法莲华经》(彩图4d-3-9 《妙法莲华经》藏译本,宣纸,普巴拉康,原藏北寺图书馆)、《大明度经》、《大乘本生心地观经》、《金光明最胜王经》、《摩诃般若钞经》、《大方便佛报恩经》、《大乘显识经》、《如幻三昧经》、《发觉净心经》、《仁王般若经》、《慧上菩萨向大善权经》、《濡首菩萨经》、《文殊般若经》、《佛土严净经》。[32] 其中,每卷之末都附有"蒙哥皇帝丙辰年(1256)燕京卢龙坊居民王从惠印造大藏安置于京大宝集寺的木记"。[33] 文云:"蒙哥皇帝福荫里,燕京南卢龙坊居住奉佛弟子权府张从禄妻王从惠洎女张氏感如来之咐嘱,贺圣朝之弘恩,发心施财,命工印造释迦遗法三乘贝叶灵文一大藏,城(盛)一(以)黄卷,贮以琅函,安置在京大宝集寺,祈斯圣教永远流通,恭为祝严(厘)皇帝圣寿无疆,后妃储嗣太子诸王德超五帝,道迈三皇,长为九天瑞应,永作乾坤之主。伏愿满宅台眷荣花不坠于千秋,福贵恒超于万代,三涂八难,息苦停酸,九友(有)四生,速悟无生法忍。丙辰年六月朔。"[34]

值得注意的是,这五百五十五卷汉文佛经的正文之前,即卷首都插有一幅木刻版画,与《碛砂藏》的做法完全相同。如《大般若波罗蜜多经》卷一二四前就有一幅题为"护法神王"的版画。[35] 此幅木刻形制为方形,画面中为护法神,左侧为其胁侍,题记刻于画面右上侧,画边为一周"S"形的连续唐草纹。其中,主尊为方面丰颐,倒八字眉,双目圆瞪,头戴宝冠,身着甲胄,双肩环披天衣,双手持宝剑坐于梯形宝座之上,头部绘有圆形头光。其造型与四大天王中的增长天王相似。左胁侍上身裸露,四肢粗壮,形貌丑陋,手持武器立于主尊之左。整个造型和风格与居庸关过街塔塔基四大天王及其胁侍基本一致,同时主尊的造型和服饰与藏传佛教寺院四大天王也极其类似。

据宿白先生详细考证,萨迦寺发现的此三十一种五百五十五卷汉文佛经就是元代初期在北京补雕的汉文大藏经的一部分。大宝集寺位于大都城南,与藏传佛教关系极为密切。元代中期以后,皇室就在此组织书写金汁藏文佛经,其中书写的藏文佛经就有《般若波罗蜜多经》。如据《元史》,其中就有元英宗至治元年(1321)三月"乙酉,宝集寺金书西番波若经成,置大内香殿"的记载。[36] 与此同时,元张翥在《九月六日宿宝集寺诗》中也留下了"檐铎能蕃语,斋居发海音"的诗句。[37] 可见,该寺与藏传佛教关系非同寻常,极有可能正如宿白先生所言,这座唐辽时期的著名古刹此时已经被改成了藏传佛教寺院。此外,该寺与大都由帝师益怜真参与设计并修建的大圣寿万安寺的关系也极为密切。因此,该寺所藏汉文大藏经于元代传入萨迦应在情理之中。[38]

西夏相关藏传佛教版画的制作与1256年所印汉文佛经和1302年《碛砂藏》大藏经部分经典于元代在西藏的相继传入,对西藏的宗教、文化和艺术产生了极其重要而又深远的影响。其重要性在于雕版印刷术从此在西藏生根、开花、结果,使藏传佛教教义得到了更为广泛、深入的弘扬和传播。与此同时,使西藏艺术出现了一个新的艺术样式。据学者研究,第一部藏文雕版大藏经,即纳塘古版大藏经就是雕于1312—1320年之间。[39] 显而易见,它的出现应与上述汉文雕版佛经的传入密切相关。

与此同时,当时在萨迦寺还有一位在汉藏宗教和文化交流

---

[32]《西藏文物见闻记(二)》,第65页。同时参见宿白《赵城金藏、弘法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》,第225页。特别请参见后者,宿白先生对其所存卷数、千字文编号、赵城金藏与元初补雕金藏的编号和《至元录》编号均进行了详细的检校。同时参见《西藏日喀则地区寺庙调查记》,第102页。

[33]关于经卷数量,《西藏文物见闻记(二)》第65页作"三十二种,五百五十五卷",《西藏日喀则地区寺庙调查记》第102页统计为五百五十六卷,与前者之间有一卷之差。《赵城金藏、弘法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》第225页统计为"三十一种,计五百五十五卷"。看来,应为五百五十五卷,五百五十六卷为笔误或校对错误。而至于一卷之差,《赵城金藏、弘法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》著作第232页注释6说:"王文亦附有经目,因重出《佛说慧上经》,故作三十二种。"

[34]转引自《赵城金藏、弘法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》,第227页。

[35]参见《赵城金藏、弘法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》,第226页图9-2西藏萨迦寺所藏1256年印卷子装佛经卷首。

[36]《元史》卷二七《本纪第二十七·英宗一》,第611页。同时三月还有英宗"遣使赐西番撒思加地僧金二百五十两、银二千二百两、袈裟二万,币、帛、幡、茶各有差"的记载。文中之"撒思加"为萨迦的不同音译。由此可知,西番就是指西藏。

[37]参见《西藏日喀则地区寺庙调查记》,第117页注释25,同时参见(元)张翥《蜕庵集》卷二,《四库全书·集部一五四·别集类》卷一二一五,上海古籍出版社影印本,第9页。

[38]关于大宝集寺与大圣寿万安寺的关系,以及汉文大藏经如何传入萨迦的研究,请详细参见《赵城金藏、弘法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》,第227页和232—233页注释11—15。

[39]参见杨茂森《论藏文大藏经的版本》,《西藏研究》1982年第2期。

中具有十分重要意义的人物，此人便是南宋少帝赵㬎（1271—1323，在位两年）。1276年元军攻陷南宋首都临安，宋主赵㬎纳降后，被元世祖封为瀛国公，因担心江南之安全于1282年移居上都，1288年12月被送至西藏萨迦寺出家学法，更名合尊法宝。[40] 对此，汉藏文文献都有明确记载。《元史》云："至元二十五年（1288）冬十月丙寅，赐瀛国公钞百锭……丙子，瀛国公赵㬎学法于吐番。"[41]《佛祖历代通载》对此亦云："乙亥，至元十二年（1275）大元天兵临境，举国归附……封幼主瀛国公，全后为尼正智寺。""丁丑，至元十四年（1277）敕令瀛国公前往脱思麻，学习梵书、西蕃字经。"[42]明人著作对此也多有记载，如田汝成的《西湖游览志余》便是其中一例，并且说其长子完普也出家为僧。[43]藏文史籍也有相关记载，《红史》云："（世祖）薛禅皇帝登基之至元十三年，时蛮子南宋幼主登位三年，伯颜丞相尽取其国土，幼主皇帝被发遣至萨斯迦地方（萨迦），出家为僧。后至（英宗）格坚皇帝之时，杀之，出白血焉。"[44]此外，《贤者喜宴》和《青史》等著作也有相同记载。十分有趣的是，在南宋少帝被发配到萨迦学法之前，萨迦也有一位重要的人物即前述达尼钦波桑波贝因八思巴圆寂之后即位的问题而被世祖发配到了南宋故地苏杭，分别对两人采取异地控制。

尽管汉藏文文献对少帝离开萨迦寺的确切时间均无记载，但据《佛祖历代通载》"至治三年（1323）四月，赐瀛国公合尊死于河西，诏僧儒金书藏经"的记载可知，[45]少帝从1288年至1323年，大约在萨迦寺居住了三十年。据纳塘版藏文《因明正理论》等著，在此期间，少帝不仅学会了藏文，而且对此十分精通，并参与了大量的汉藏文佛经的对勘和翻译工作。为此，该著记述道："大汉王者出家僧人合尊法宝，在具吉祥萨斯迦大寺，取汉文本和蕃字本二者善为对勘，修订并正确翻译之，汉文本名为'入正理（论）'，而晚近蕃地诸人名之为'正理门论'云。"[46]同时据《新红史》和《如意宝树史》等著，正是少帝渊博的佛学知识和杰出的翻译才能，不仅被藏族史学家列为后弘期著名的翻译家，而且还赢得了萨迦寺的赞誉和重用，曾一度位及萨迦大寺总持。[47] 此外，据《元史》，河南平章政事月珞普华也曾于1336年前往吐蕃，出家为僧，学习佛法：后至元二年（1336）十一月"丁巳，遣河南行省平章政事月珞普华于西番为僧"。[48]

与此同时，元朝历代皇帝和皇室成员向西藏的各个藏传佛教首领进行了赏赐。其中包括印信、封诰、绫罗绸缎、瓷器、茶叶等各种礼物。这些都散见于《元史》和《汉藏史集》等汉藏文文献之中，萨迦寺拉康钦莫大殿至今还保存不少此类珍贵的文物。其中，按《汉藏史集》，茶叶和瓷器影响颇为深远。仅瓷碗而论，除宫廷赏赐外，帝师和萨迦寺本钦也主持烧制。如："以水晶为胎的碗有两种，被称为扎沃且和洞则，其好坏以图案来区分，非常清亮而且有两个一组的图案，如莲花之中有吉祥八宝，汉地的斜棂花格配上法轮，或者是两条小龙龙口相对，或者是绘一条大龙占满整个碗面，这些碗洁白、清亮而且图案富贵，这些都是碗中佳品的特征。………被称为扎俄玛的碗，里面绘层叠的莲花，碗口绘彩纹围绕，是在帝师扎巴俄色（《元史》作吃剌思八斡节儿，1291—1303年任世祖和成宗朝帝师）烧制的。被称为甲桑玛的碗，有与碗体等长的把柄，碗壁薄，碗口宽，显得清亮，所以为其他人所仿效。这种碗有一些有青龙、花龙图案作为装饰，这是本钦甲哇桑布（《佛祖历代通载》作公哥儿监藏班藏布）以院使身份主持宣政院衙署时制造的。"[49]

从上述萨迦寺本身在元代所进行的一系列广泛而又深入的汉藏文化交流活动史实来看，毋庸讳言，萨迦寺在当时受到了中原内地文化前所未有的影响，只是由于战争、自然的侵蚀和由此随后进行的重修、重绘，使当时具有中原艺术风格影响的作品大多未能留存下来而已。这一点在随后即将论述的、在同一时期

---

[40] 详细考证参见王尧《南宋少帝赵㬎遗事考辨》，原载《西藏研究》1981年第1期，现收入王尧《西藏文史考信集》，中国藏学出版社，1994年，第67—78页。

[41]《元史》卷一五《本纪第十五・世祖十二》，第316页。

[42]《佛祖历代通载》卷三二。此载时间有出入，考证详见王尧《南宋少帝赵㬎遗事考辨》，第69页。此处之"脱思麻"，藏文为stod-smad，为元代吐蕃一路，指甘、青一带藏区，指代略有出入。

[43] 据明人田汝成著作《西湖游览志余》卷六第15页（光绪二十二年本），少帝因发现有人告密，自请前往吐蕃学法："少帝既封瀛国公，及长，世祖以公主配之。一日，与内宴，酒酣，立傍殿楹间，世祖恍惚见龙爪拿攫状。时有献谋除灭者，世祖疑而未许。瀛国公密知之，乃乞为僧，往吐蕃学佛法。因挈全后、公主、姬御遁居沙漠，易名合尊。长子亦为僧，名完普……"同时参见施东奠主编点校本，《西湖文献丛书》之一，上海古籍出版社，1998年，第88页。

[44] 藏文原文见蔡巴・贡噶多吉《红史》，东噶・洛桑赤列注释本，民族出版社，1981年，第25页。译文引自王尧《南宋少帝赵㬎遗事考辨》，第71—72页。

[45]《佛祖历代通载》卷三二。此载与上引《红史》载冤死于英宗朝（1321—1323年间）的记载基本吻合。

[46] 藏文和译文均见王尧《南宋少帝赵㬎遗事考辨》，第77—78页。据第88页注释27，少帝翻译的著作尚有《百法明门论》。

[47] 在松巴堪布的《如意宝树史》中所列的后弘期著名翻译家中，少帝名列第十六位，名字为"合尊法宝"。关于出任萨迦寺总持一职，见载于索南扎巴的《新红史》中。关于对此问题的详细考证，参见王尧《南宋少帝赵㬎遗事考辨》，第76—77页和第88页注释27。

[48]《元史》卷三九《本纪第三十九・顺帝二》，第837页。

[49]《汉藏史集》，第151页。

扩建的夏鲁寺艺术中将得到充分证明。

二、中原艺术对夏鲁寺建筑、壁画的影响

夏鲁寺是一座与萨迦派关系极为密切、在元代经过扩建定型的重要寺院。它的重要性不仅仅体现在其基本完整保存至今的建筑、雕塑和绘画上,实际上在藏传佛教历史上和藏传佛教各个教派的心目中,其重要性主要体现在宗教学术上的造诣。正是由于这一点,尽管它独树一帜,在严格意义上并不从属于任何一个大的藏传佛教教派,但却赢得了所有教派的尊重。寺内精美绝伦的建筑及其雕塑和绘画因此也基本上顺利地避免了历史上各种纷争而导致的可能的劫难,只是由于岁月无情的风霜使其显得有些残破和衰老,但同时也使其愈显苍劲和雄壮。其拥有的严谨、精深的宗教传统和宗教艺术的绚丽之光犹如屋顶的金顶一样,虽然落满了一层层厚厚的尘埃,但在阳光的照耀之下却无法阻挡其耀眼的光彩。

现存夏鲁寺主体建筑坐西朝东,由东西两部分建筑组成:东面建筑为殿前庭院及其回廊,为附属建筑;西面的主体建筑则由平面呈凸字或"T"字形状的多层建筑组成。东面凸出部分神变门楼楼高三层,底层为护法神殿,第二、三层布局相同(彩图4d－3－10　夏鲁寺神变门楼,西藏日喀则市)。中心为佛殿,殿外为封闭型的转经回廊,分别为般若波罗蜜多佛母殿和布顿殿。主殿后为平面系横长方形的二层内院式建筑,底层由封闭型转经回廊和有三十六根立柱面积的集会大殿组成。在集会大殿西面分别为南佛殿和北佛殿,南面为犀牛门殿或甘珠尔殿,北面为三门殿。集会大殿中间为天井,天井之上建有凸起的藏式平顶屋顶。在此藏式平顶建筑四周分别建有一座佛殿,东面佛殿为主殿二、三层的般若波罗蜜多佛母殿和布顿殿,西面、南面和北面佛殿分别为西无量宫殿、南无量宫殿和北无量宫殿,同时在三面佛殿外侧建有一条封闭的可环行的转经道。在四座殿顶及重檐上均铺有绿色的琉璃瓦,建有屋顶正脊和垂檐脊。在沟头和滴水上压印有佛塔和宝幢等纹样,在屋顶正脊上建有金幢,并饰有观音、莲花、奔狮和玉兔等造型生动的琉璃浮雕和鸱吻。从空中鸟瞰,整座建筑形成一个中有天井、四周分别建有佛殿的"四合院"建筑模式,汉式歇山顶上的绿色琉璃瓦和瑞兽与藏式金幢和浮雕纹样交相辉映,金碧辉煌。[50] 整个建筑从11世纪中叶的始建到14世纪中叶的定型,前后经历了两个重要的历史阶段。

据藏文文献,这座古老的寺院由当地介氏家族的先祖介尊·喜饶琼乃(lce-btsun shes-rab vbyung-gnas)始建于兔年。《夏鲁寺编年史》在记述介尊·喜饶琼乃先祖的历史之后,对此记载道:"……玉邦(gyu-vbum)膝下有两个儿子,长子为介尊·喜饶琼乃,次子为喜饶益西(shes-rab-ye-shes)。当时,介氏家族属下的臣民发生了反叛,介氏家族成员几乎被赶尽杀绝。介尊得以逃离,拜罗顿·多杰旺秋为师,并随其出家,受戒为僧。后弘期初始的火鸡年,他是在甘贡附近地区建成的甘贡寺(rgyan-gong)的主要助手。三十岁时,受比丘戒。兔年,建夏鲁寺。"[51]《后藏志》和《夏鲁寺史》也有同样大致的记载:"夏鲁寺建于兔年。建寺者为介尊·喜饶琼乃。地基仿其师罗顿·多杰旺秋(lo-ston rdo-rje-dbang-phyug)的办法,求一箭之地。此大师欲寺院规模宏大,特于箭中灌注金汁,使射程较远,故寺址特别宽广。时为后弘之始,此寺迎请印度及尼泊尔大师甚多,弘法及翻译经卷,在后藏成为佛教圣地。"[52]由于文献对兔年记载不清,因此导致后人对此各执一词,出现了数种说法:其一认为此兔年为水兔年,即1003年;[53]一说为火兔年,即1027年;[54]一说为阴土兔年,即1039年;[55]一说为铁龙年,即1040年;[56]一说为第二个胜生周

[50]关于夏鲁寺建筑的平面和立面图,请分别参见王毅《西藏文物见闻记(二)》,第59页图24;宿白《西藏日喀则地区文物调查记》,第89页图3－1;陈耀东《夏鲁寺——元官式建筑在西藏的珍遗》,《文物》1994年第5期,第6—7页图2－4;Roberto Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, Serindia Publications, 1990, p. 90.

[51]See "The Genealogies of Zha Lu," p. 12a-b, in G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls* vol. 2, Roma, 1949, p. 657. 遗憾的是,本节作者未见到此藏文本,同时图齐书中也只有英文译文,未附藏文原文。

[52]多罗那它《后藏志》(*Myang yul stod smad bar gsum gyi ngo mtshar gtam gyi legs bshad mkhas pavi vjug ngogs zhes bya ba bzhugs so*),西藏人民出版社,1993年藏文本,第160页。该著对夏鲁寺的创建年代未作记载。同时参见《夏鲁寺史》,夏鲁寺藏抄本,著者不详。本节作者未见到此抄本,此为王忠先生汉译本,未刊,见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》,第87—88页。

[53]G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls* vol. 2, p. 700, note 618.

[54]格桑和杰波(sKal bzang dang rGyal po)《夏鲁寺史志》(*dPal Zhwa lu gtsug lag khang rten dang brten par bcas pavi dkar chag byang chen thar lam zhes bya ba bzhugs so*)第11页,西藏人民出版社,1987年。

[55]参见噶托司徒·却吉嘉措(Ka thog Si tu Chos kyi rgya mtsho)《雪域卫藏圣迹志》(*Gangs ljiong dbus gtsang gnas bskor lam yig nor buvi zla shel gyi se mo do*),巴伦布尔:古籍整理出版社(Sungrab Nyamso Parkhang)藏文本,1972年,第407页。同时参见罗色顿琼(bLo gsal bston skyong)《夏鲁寺传》(*dPal kdan zhwa lu pai bstan pa la bkav drin che bavi skyes bu dam pa rnams kyi rnam thar*),列城,1971年木刻影印本,p. 355.

[56]松巴堪布·益西班觉(Sum pa mkhan po Ye shes dpal vbyor)《如意宝树》(*rGya gar vphags pavi yul rgya nag chen po gangs can bod yul dang sog yul rnams su dam pavi chos vbyung tshul dpag bzam ljong bzang*)作"铁龙年(1040)……建夏鲁寺",与水兔年正好一年之差。收入《百藏丛书》,第214卷,新德里,1975年,p. 8.

纪年(饶迥纪年)的火兔年,即 1087 年。[57] 显而易见,分歧很大,前后相差竟八十余年。

介尊·喜饶琼乃所处的历史时期,正是藏传佛教后弘期的初期,即佛教分别从多康和阿里地区向西藏腹心地区卫藏弘传之时。当"卫藏传法诸人"之一的罗顿·多杰旺秋随鲁梅大师等一起从多康地区返回西藏之后,介尊·喜饶琼乃于是拜其为师,并开始动工修建夏鲁寺。正如上文所述,尽管目前对夏鲁寺的始建年代各说不一,但显而易见,1087 年的说法与史不合,其主要原因是印度著名佛学大师阿底峡在 11 世纪 40 年代为夏鲁寺举行了开光仪式。对此,《后藏志》明确记载道:"此后,至尊吉祥阿底夏应邀为夏鲁寺进行了圆满开光,特别是对般若波罗蜜多佛母殿进行了开光,极为圆满。"[58]众所周知,阿底峡大师是在 1042 年应邀抵达阿里地区的。据《佛历精要》等籍,随后应邀前往卫藏地区传法,并于木鸡年即 1045 年抵达后藏夏鲁寺,在夏鲁寺居住了三个月之后,随即去了前藏地区。[59] 由此可见,夏鲁寺在 1045 年前就完成了修建。换言之,夏鲁寺竣工的下限年代不能晚于 1045 年,因此 1087 年的兔年之说不能成立。

至于夏鲁寺的始建年代,从《夏鲁寺传》"阴水鸡年(973)……甘贡寺奠基,介尊·喜饶琼乃出生"[60]和《夏鲁寺编年史》上引介尊·喜饶琼乃三十岁时修建夏鲁寺的记载来看,似乎始建于 1003 年。但《后藏志》和《夏鲁寺编年史》等著作认为甘贡寺奠基的年代应为阴火鸡年(997),而非阴水鸡年(973)。[61] 从史学界所公认的 978 年卫藏传法十人返回的说法来看,显然阴火鸡年的记载更令人信服,因为罗顿·多杰旺秋在 973 年的阴水鸡年还未返回卫藏地区,因此更不可能在此时建寺。[62] 假如 997 年修建甘贡寺的说法成立,那么,夏鲁寺则始建于 1027 年,与火兔年的建寺年代之说一致。也就是说,夏鲁寺早期的建筑在很大程度上建于 1027—1045 年间。

据《后藏志》、《贤者喜宴》和《汉藏史集》等成书较早的文献记载,介尊·喜饶琼乃在动工修建夏鲁寺之后不久就去了印度。[63]《贤者喜宴》明确记载说,他在完成夏鲁寺的"主体建筑部分"即两座佛殿的修建之后,前往印度迎请观音菩萨像并再次受戒。[64] 在此期间,他请他的另外一位老师果瓦·益西雍仲(vgo-ba ye-shes-g. yung-drung)担任夏鲁寺的临时主持。[65] 对此,《后藏志》明确记载道:"将夏鲁寺的僧众和寺院等托付果瓦·益西雍仲管理。"[66]由此可见,介尊·喜饶琼乃在前往印度之前,夏鲁寺似乎不仅完成了主体建筑,[67]而且已经开始招收僧众,进行正常的宗教学习和修行活动。

介尊·喜饶琼乃修建的夏鲁寺建筑原貌在目前已经很难考证,只有东、西两个乌策殿中的建筑单元有文献和实物可考。据《后藏志》:"介尊所建夏鲁寺为西乌策殿的两座南、北佛殿,东乌策殿的般若波罗蜜多佛母殿及其上下佛殿,即现在之护法神殿也为此时所建。"[68]《夏鲁寺编年史》也有与此相同的记载:"介尊所建夏鲁寺为西乌策殿的南、北两座佛殿和东乌策殿的两座佛殿,其中之一为般若波罗蜜多佛母殿,另外一座为现在位于其下的护法神殿。但在当时,尚未有护法神殿,此处为一条开放的转经道。"[69]由此可知,早期的夏鲁寺建筑为今天一层集会大殿西面的南佛殿和北佛殿,东面三层金顶建筑中一层的护法神殿和二层的般若波罗蜜多佛母殿等建筑。并且,般若波罗蜜多佛母

---

[57] 宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》第 87 页引用王忠《夏鲁寺史》译文括号注释兔年作"丁卯·宋哲宗元祐二年·1087 年"。

[58]《后藏志》,第 161 页。同时参见扎蔡·仁钦南杰(sgra-tshad rin-chen-rnam-rgyal)《布顿活佛传》(*Chos rje thams cad mkhyen pa Bu ston lo tsa bavi rnam par thar pa snyin pavi me tog bya pa*),藏文影印本第 14a 页,见鲁格《布顿活佛一生》(D. S. Ruegg, "The Life of Bu ston rin bo po che," *SOR* v. 24, Roma: IsMEO, 1966)。

[59] 详细参阅蒙顿鲁珠嘉措(mang thos kLu sgrub rgya mtsho),《佛历精要》(*bstan rtsis gsal bavi nying byed*),恰白·次丹平措编,西藏人民出版社,1987 年,第 102—104 页。

[60]《夏鲁寺传》,第 355 页。

[61]《后藏志》第 148 页作:"卫藏十位贤者之一的罗顿·多杰旺秋于后弘期初始之阴火鸡年(997)修建甘贡寺。"同时参见《夏鲁寺编年史》,第 12a 页。

[62] 关于这一点的详细讨论,请参见 Roberto Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, pp. 91-93。

[63] 十分遗憾的是,在这些成书较早的藏文文献中都没有发现有关夏鲁寺创建年代的明确记载。

[64]《贤者喜宴》,第 478 页;《汉藏史集》藏文本,第 369 页。

[65]《后藏志》,第 160—161 页。

[66]《后藏志》第 161 页原文为:zhwa lu dge vdun chos sde dang bcas vgo ba ye shes g. yung drung la gtad//

[67] 见 *Early Temples of Central Tibet*, pp. 93-94. 该著以介尊·喜饶琼乃前往印度学法为界,将夏鲁寺的早期修建分为前后两个阶段,认为般若波罗蜜多佛母殿为第二阶段的建筑,为介尊·喜饶琼乃从印度返回之后、在阿底峡 1045 年开光之前所建。但实际上《贤者喜宴》虽然提到了介尊·喜饶琼乃在完成了两座佛殿主体建筑的修建之后去了印度,但并没有明确说该殿建于从印度返回之后。更为重要的是,《后藏志》第 160 页似乎直接说该殿与其他建筑为同一个时期建筑。参见下面引文。当然,此说也不是完全没有可能性。

[68]《后藏志》第 160 页,原文为:de nas lce btsun rang gis zhwa luvi gtsug lag khang gi dbu rtse nub ma gnyis kyi lho byang gnyis/ shar mavi yum chen movi steng man dang vog da lta mgon khang byas ba vdi de dus bzhengs so//其中,"nub ma gnyis"中的"gnyis"(为"两个"或"二"之意)字所指不知何解,难道有两座西乌策殿?

[69]《夏鲁寺编年史》,第 13b 页。

殿楼下的一层原为转经道，护法神殿为后来改建而成。[70] 与此同时，据《后藏志》等诸史记载，在这些佛殿中还供奉有自显和介尊·喜饶琼乃从印度返回后迎请的观世音菩萨像。

介尊·喜饶琼乃去世之后，夏鲁寺一直由其后代经营，并先后得到了四次不同规模的维修和扩建，其中扎巴坚赞时期的大规模维修和扩建(1306年以后)形成了夏鲁寺建筑的基本格局。由于介尊·喜饶琼乃的后裔阿麦钦波桑结益西(a-mes-chen-po sangs-rgyas-ye-shes)与当时势力显赫的萨迦派建立了良好的关系，使元朝在西藏划分十三万户之时将夏鲁划分为夏鲁万户，并与萨迦派的昆氏家族联姻，介氏家族传人一跃成为望族，并获得了"古相"的封号，[71]从而为扎巴坚赞时期夏鲁寺的扩建奠定了政治、经济和宗教上的坚实基础。

14世纪初，扎巴坚赞继任夏鲁万户之后，他的势力和才能成功地得到了元朝中央政府的承认和支持。当他前往大都朝拜元成宗时，元成宗不仅按萨迦人一样称他为舅舅，而且还封他为卫藏、阿里三围护使都元帅，赐二等虎头宝印，诏令掌管夏鲁万户所属僧俗属民一切事务，[72]同时还赏赐黄金、白银，资助他对夏鲁寺的扩建。对此，《汉藏史集》明确记载说：

(元成宗完泽笃皇帝)赐给夏鲁家世代掌管万户的诏书，并且作为对待皇帝施主与上师的舅家的礼遇，赐给了金银制成了三尊佛像，以及修建寺院房舍用的黄金百锭、白银五百锭为主的大量布施。由于有了这些助缘，修建了被称为夏鲁金殿的佛殿以及大、小屋顶殿，许多珍奇的佛像，后来还修建了围墙。在这期间，还迎请了自现观世音菩萨像，修建了神变门楼及各个山间静修洞窟等。[73]

显而易见，夏鲁寺的扩建是在元朝中央政府的直接支持之下进行的。

元朝中央政府不仅在财力上对夏鲁万户扩建夏鲁寺给予了有力的支持，实际上还派遣了大量的内地技术工人和艺术家参加了该寺的修建。《后藏志》在论述夏鲁寺的扩建时对此进行了明确、清楚的记载：

在夏鲁寺南面修建了犀牛门殿，在东面修建了护法神殿，同时在现在的北面月城铺设了一条大道。南方的军队和属民一起为此搬运了大量的木料，同时从东面的汉、蒙之地邀请了技艺精湛的工匠前来参加修建。在汉式琉璃歇山顶屋顶之上建造了四个大的屋脊金瓶，四面的佛殿也采用了琉璃建筑样式，同样在屋脊装饰了屋脊金瓶。金殿为三层汉式歇山顶建筑，其余为二层歇山顶建筑。[74] 殿内绘有一百零一铺如来彩色壁画，不可思议，精美无比；[75]尤其是在犀牛门殿中(绘塑)有三世佛像，供有一百零八部金汁缮写的《甘珠尔》和《八千颂般若波罗蜜多经》；[76]在西面的两座佛殿中，其中一座佛殿的主尊为自现观世音菩萨像，另一座主尊为大日如来佛像；南面佛殿的主尊为三世佛，北面佛殿的主尊为释迦牟尼佛，东面佛殿的主尊为般若波罗蜜多佛母；该殿楼下护法神殿主尊为多闻天王，四周为其眷属，均用各种珠宝绘制。同时，在四个角上建有四座佛塔。[77]

关于扎巴坚赞当时对夏鲁寺的扩建，《夏鲁寺编年史》也有大致相同的记载：

---

[70] 部分西方学者认为，南北殿为夏鲁寺最早的建筑，为介尊·喜饶琼乃前往印度前修建，而般若波罗蜜多佛母殿则为介尊·喜饶琼乃从印度返回后修建。早期建筑布局在东西轴线上，为僧舍建筑，其布局和殿内柱式等与江浦寺、乃萨寺等后藏地区11世纪建筑相同。请分别参见 *Early Temples of Central Tibet*, pp. 92-93; Philip Denwood, "Architectural Style at Shalu," in *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, edited by Jane Case Singer & Philip Denwood, London, 1997, p. 222.

[71]《后藏志》第165页。"古相"，藏文为 sku zhang，舅舅意，即指萨迦派昆氏家族的舅舅。

[72]《后藏志》第168页，同时参见《夏鲁寺编年史》第29a—30a页。"护使都元帅"的翻译尚待进一步考证。藏文原文为：hu shvri du dben shas。其中，du dben shas 经常译为都元帅，但 hu shvri 不知其所指，显然为汉文的音译词。有人将其译为国师，但国师藏文拼写第一个字母为 gu，并且与都元帅有些不合。

[73]《汉藏史集》藏文本，第370—371页；同时参见陈庆英汉译本，第231页。与此同时，据《夏鲁寺史志》第20页，赏赐略有不同：为一百升黄金和五百升白银。

[74] 佘万治译《后藏志》(西藏人民出版社，1994年)第92页将此译为："金殿为三层汉式屋顶，别处的建筑均无双层汉式屋顶格式。"本节作者以为不确，因其原文为：gser khang rgya phugs gsum brtegs su yod pa/ gzhan rnams rgya phugs gnyis brtsegs pa med la/。这种建筑样式一直保存到了今天，即东面金殿(又称神变门楼)为三层建筑，南、西、北三面为二层建筑，均为琉璃歇山顶。

[75] 此句原文为：nang na mtshon sga brgyad rtsa gcig gis spras pavi de bzhin gshegs pavi sku bsam gyis mi khyab pa bzhugs/ 佘万治译文第92页将其译为："金殿内供养着八十一种兵器的如来佛像无数。"本节作者以为不确。其一，藏文"tshon"除兵器之外，还有色彩之意，在此应为后者，否则不知所云。此外，"brgyad"(八十一)，据布顿仁钦珠著作《无量宫殿题记》(*Zha luvi gtsug lag khang gi Zhal yas khang nub ma byang na shar mar lho ma rnams bzhugs pavi dkyil vkhor sogs kyi dkar chag bzhugs so*，载《布顿大师全集》tsa 函，《百藏丛书》第57卷，新德里，1957年)第26、36页，为"brgya"(一百零一)。显然为笔误或校对错误。原应是指集会大殿回廊壁画，此一百零一铺释迦牟尼佛本生故事壁画基本完整保存至今，详见下文。

[76] 此句藏文原文为：gser las bzhengs pavi bkav vgyur brgyad stong brgya rtsa brgyad/ 佘万治将其译为："金粉书写的《甘珠尔经》八千一百零八函(见佘万治译《后藏志》，西藏人民出版社，1994年，第92页)。"本节作者认为恐不确，其原因是：众所周知，《甘珠尔》通常为一百零八函，因此不可能有八千多函。这里的八千，似乎应为《八千颂般若波罗蜜多经》，因为后者在藏文中通常也略写为"bryad stong"。

[77]《后藏志》，第168—169页。

后来，他（扎巴坚赞）在南面即中间回廊殿修建了犀牛门，在东面殿门入口的佛殿修建了护法神殿，在现在的北面修建了通向大殿和四面佛殿的入口。全殿为三层汉式琉璃歇山顶，屋脊装饰有金瓶和各种彩饰砖瓦，其余各殿为两层汉式歇山顶建筑。殿内用一百零一种颜色绘制了无数如来佛像，特别值得一提的是，在犀牛殿门上绘制了一百零八身三世佛画像。[78]

从上述这两则史料可知，扎巴坚赞对夏鲁寺的扩建主要包括以下三个方面：首先是为四面的所有佛殿的屋顶修建了琉璃歇山顶建筑，并对歇山顶的屋脊进行了装饰，包括建金瓶和各种彩饰。由于这种建筑样式和风格一直保存至今，因此从现存样式来看，这些彩饰包括瓦当、屋脊鸱吻和宝瓶、法轮等八瑞物等。其次，将寺院的入口从东面改到了北面，即现在的入口处，同时将原入口处改建成了护法神殿。与此同时，增建了南面的犀牛门佛殿，在四角各建了一座佛塔。再次，绘制了集会大殿、护法神殿和犀牛门殿壁画，同时分别为般若波罗蜜多佛母殿、西面的南佛殿和北佛殿、犀牛门佛殿立塑了主尊像。

在扎巴坚赞退位后，夏鲁寺经历了两次小规模的维修。据文献记载，其中一次是在其子贡噶顿珠（kun-dgav-don-grub）和布顿活佛时期（1333—1335）[79]进行的，此次维修主要"绘制了顶层四座无量宫殿的壁画，修建了无量寿佛殿、丹珠尔佛殿（即布顿拉康）、罗汉殿和德丹佛殿（即净土殿）"。[80]"在西无量宫殿绘制了金刚界坛城壁画，在南无量宫殿创作了吉祥胜坛城壁画，在北无量宫殿画了普明坛城壁画，在东无量宫殿绘制了文殊法界语自在坛城壁画"。[81] 同时还在北面的无量寿佛殿中供奉了无量寿佛主尊及其胁侍的雕塑和数以千计的无量寿佛擦擦泥塑，但都未能保存下来；在东面的丹珠尔佛殿（布顿拉康）供奉了布顿活佛于1335年编纂的大藏经《丹珠尔》以及布顿活佛及其弟子的塑像；在南面的罗汉殿佛殿供奉有释迦牟尼佛和十六罗汉的塑像。遗憾的是，所有的雕塑都未能保存下来。与此同时，在四壁绘有释迦牟尼佛本生故事、降魔和父子相见等佛传故事、优填王故事和其他题材的叙事性壁画，[82]均在布顿活佛的监督下绘制而成。

此后，其弟益西贡噶（ye-shes-kun-dgav）在出任夏鲁万户时期（1355年后），对夏鲁寺进行了元代的最后一次修葺。此次维修规模较小，并没有大的举动。据《后藏志》，修葺内容包括修建了一座阿闳佛立体曼荼罗，为顶层回廊壁画上色，在东面佛殿立塑布顿活佛师徒塑像，绘制佛殿外壁壁画，修建夏鲁寺内外城墙。[83]

夏鲁寺现存建筑由墙体和重檐琉璃歇山顶建筑两部分组成，堪称藏汉建筑合璧的典型成功范例。其中重檐琉璃歇山顶建筑是扎巴坚赞在位期间（大约1306—1333年）在元朝中央政府财力、人力和物力的直接支持下修建而成的，为典型的元官式建筑。

从夏鲁寺现存建筑来看，底层和二层的部分布局和建筑为藏式风格。集会大殿为一层的中心，东面原为入口，在扎巴坚赞扩建时改为护法神殿，将入口移到现在的北侧。南、西、北三面为佛殿，即南面为犀牛门佛殿，西面为南佛殿和北佛殿，北面为三门殿。中间为三十六根柱头面积的大殿，大殿中心为天井。三面佛殿面积较小，但净空高，比大殿高出近二米，在此三面四座佛殿外侧，建有一条封闭的环形转经道。墙体为夯土墙，外墙四周无窗户，内部梁柱和门等建筑也为传统藏族样式。二楼以天井为中心排列的四座佛殿殿门、楼梯、雨篷、前面的环形转经道和东面般若波罗蜜多佛母殿内所设封闭性的环形转经道，也是西藏寺院的传统布局。一层东面护法神殿，即传统所谓之"神变门楼"的门和法轮、双鹿等毋庸讳言，也是藏式传统流行的做法。部分西方学者认为，从布局和托木、柱式等木结构来看，11世纪的建筑，即介尊·喜饶琼乃时期修建的西佛殿中的南、北佛殿，般若波罗蜜多佛母殿和护法神殿同西藏西部和后藏地区同一时期的寺院建筑相同，尤其是同江浦寺建筑接近，为"混合建筑风格"，其中融合了西亚—印度和唐朝内地的建筑风格。[84]

[78]《夏鲁寺编年史》，第30b—31b页，即图齐英译文（Tucci，*Tibetan Painted Scrolls* vol. 2，p. 659）。由于他没有给出藏文原文，因此不知其一百零一种颜色是否是指一百零一铺壁画。据《无量宫殿题记》，应指集会大殿回廊壁画。

[79]*Early Temples of Central Tibet*，p. 112. 其中，该著未将益西贡噶时期的维修列入。

[80]《后藏志》，第176、178页；《布顿活佛传》，第23a页；以及《夏鲁寺编年史》，第38b页。

[81]《后藏志》，第174页。

[82]《布顿活佛传》，第21b页；《后藏志》，第175页。此殿所绘叙事性壁画同一楼转经回廊中所绘百铺释迦牟尼佛本生故事壁画不是一回事。因为按文献记载，前者绘在立有扎巴坚赞主供像释迦牟尼佛和罗汉塑像的佛殿中。

[83]参见《后藏志》，第178—179页。

[84]见"Architectural Style at Shalu，" p. 229，详情见pp. 222－228.

所谓的元官式建筑主要体现在整个建筑的屋顶,即二楼天井四周的四座无量宫殿建筑及其建筑装饰上。从空中俯视或从底层外围远视,除东面的"神变门楼"屋顶为三重琉璃歇山顶外,南西北三面屋顶均为双重琉璃歇山顶,与前引《后藏志》和《夏鲁寺编年史》等著作所载扎巴坚赞扩建后的形制完全相同。由此可知,尽管此后有所维修,但仍比较完整地保存了扎巴坚赞时期的面貌。

这组建筑由墙体、殿堂、柱头、梁架、托木、斗拱、琉璃瓦、屋脊(包括垂脊和斜脊)、沟头、滴水和栱眼壁等建筑单元组成,王毅、宿白和陈耀东三位先生先后撰文对其形制及其与元代内地相同形制的建筑进行了研究和比较。[85] 其中,陈文对其结构、斗拱进行了实测和研究,并与山西芮城永乐宫三清殿进行了详细的比较,对于弄清该组建筑与内地建筑之间的关系以及元代中原文化对西藏的影响都具有重要的参考价值。

据陈文对四座佛殿面积的实测,[86]东无量宫殿为三间,中间大,实测总面阔(柱中至柱中,以下同)8.50米,进深7.44米。南、北无量宫殿相同,面阔均三间,左侧明间实测4.19米,左右次间各为3.86米,3.85米;进深两间,前深2.80米,后深2.77米,总进深5.57米,均分为每间2.785米;柱高3.49米。西无量宫殿为三间,从左至右每间面阔实测4.93米、4.94米、4.95米,应调整为每间4.94米。深两间,前深3.76米,后深3.71米,总进深7.47米,调整为每间3.72米。柱高为4.21米,角柱正面由17厘米的侧脚,约合百分之四。柱断面方形,四角抹圆,每面宽约23厘米,实际上是由直径30厘米的圆木加工而成。

这四座佛殿普遍采用了斗拱,用材和做法都完全相同。视角特点是"五铺作重拱出双昂,里转五铺作重拱出两抄,并计心造。但在外面是出假昂,在昂下精心刻出'华头子'形象"。[87] 据实测,上述斗拱尺寸分别为:"普柏枋21×11.3厘米,柱头栌斗与补间栌斗大体相同,总高20厘米,其中上耳高8、中平4.5、下欹7.5厘米,斗方29.2、斗底四面各杀4.3厘米。里跳出31、外跳36厘米。斗口宽约11—11.5厘米,单材广(高)17、栔7厘米。泥道拱、瓜子拱长73.5、令拱长91.5、出跳慢长115.5、泥道拱上慢拱长170.5厘米。"其具体分布为东无量宫殿中间及左右侧殿即南、北无量宫殿的补间铺作均一朵,西无量宫殿前檐补间铺作每间各两朵,两侧及后檐均一朵。两侧殿每间一朵。[88]

殿堂均为四椽小殿,特点是在檐柱上面没有椟,在外第一跳素枋上有牛脊椟,第二跳令拱上油撩檐枋;斗拱上的素枋上皮在同一水平线上,在其上放四椽栿(圆木,直径约25厘米);在四角放抹角梁(圆木,直径约23厘米),在梁中置驼峰,上置大斗,大斗上施斗拱,再上置平椟(圆木,直径20—21厘米);脊椟下有抹颏拱及蜀柱(直径约18厘米的圆木斫成近方形)、叉手及左右蜀柱间的襻间用单材,普柏枋的接头在铺作大斗之下,用"勾头搭撑法"。[89]

宿白先生对东、西无量宫殿斗拱形制及其具体做法进行了详细的描述:东无量宫殿无内柱,"檐柱上施阑额、普柏枋。角柱出头处,普柏枋垂直截去,阑额自中部以下斫作协面。普柏枋上置铺作。柱头组织为双下昂重拱计心五铺作,昂皆琴面,系假昂做法,内转为华拱。第二跳内转华拱上承平棊枋。假昂下皮假华头子曲线皆延至上面交互斗斗底中点之出……上跳假昂之上置耍头,内转为第三跳华拱,上承四椽通栿,再上为平棊所掩。中心间设补间铺作,其组织除耍头内转仍为耍头外,余同柱头"。西无量宫殿檐柱上阑额、普柏枋形制与东无量宫殿上檐者相同。檐下铺作中心间补间二朵,尽间各一朵,斗拱组织与细部做法也与东无量宫殿上檐者相同,"唯柱头铺作耍头后尾仍作耍头,贴置于梁头伸出檐柱之外的四椽通栿之下。堂内二柱系后加。四椽通栿之上施托脚、平梁,平梁上方正中立柱,柱上栌斗置泥道拱,与前后之翼形拱相交,泥道拱上置散斗接襻、脊椟,脊椟两端设较粗大之叉手。堂内四壁上方用佛道帐做法,设小木座屋檐

[85] 参见王毅《西藏文物见闻记(二)》,第59页;宿白《西藏日喀则地区文物调查记》,第87—96页;陈耀东《夏鲁寺——元官式建筑在西藏的珍遗》,《文物》1994年第5期,第4—23、36页。

[86] 陈文将四座佛殿分别称为前殿、后殿(正殿)和左、右侧殿。其中前殿第三层指东无量宫建筑,藏文为 gzhal yas khang shar ma,该殿同时又有丹珠尔佛殿或布顿拉康(bu ston lha khang)之称;后殿或正殿指西无量宫殿,藏文为 gzhal yas khang nub ma;左侧殿指南无量宫殿,藏文为 gzhal yas khang lho ma;右侧殿指北无量宫殿,藏文为 gzhal yas khang byang ma。关于此四座佛殿的名称,参见布顿活佛著作《无量宫殿题记》藏文本,第1a—47a页。

[87] 陈文第8页,同时参见宿白《西藏日喀则地区文物调查记》,第91—93页。宿文在第91页论述东无量宫殿斗拱时还指出:"值得注意的是有的假昂上皮还留出了凤凰台,此较晚出现之装饰手法,说明部分铺作14世纪以后曾有拆换。"同时参见第115页注释8:"假昂上皮前端和齐心斗之间,出现凤凰台,准内地官式建筑应始于明代。此处凤凰台长度较短,且斜杀作法亦未显著,知属凤凰台的初期样式。"

[88] 陈文第8—9页,同时参见图版6-7、9,表一,图21-26。

[89] 陈文第9页,同时参见第20页图27、28。

一匝，檐下铺作单抄单昂上置耍头，插置壁内”。[90]

由此可见，“夏鲁寺与已知的元代建筑做法极为相似，如铺作的做法，特别是其中昂的做法就与山西芮城县永乐宫三清殿及山西洪洞县广胜下寺大殿的做法相似，而且各种构件用材偏小”。通过与元代内地建筑的详细比较，于是可以得出如下结论：“正、侧殿的总进深与总面阔之比为 1∶2。唐代建筑间广（面阔）200 至 300 份之间较多，之后逐渐加大，但仍在 450 份以下。夏鲁寺的正殿明间面阔最大，为 428 份，仍在 450 份的范围以内。正、侧殿的柱高与明间面阔之比分别为 1∶1.17、1∶1.19，符合宋制‘柱高不过间广’的规定。”显而易见，这四座佛殿为内地汉式殿堂建筑结构。[91]

接着，陈耀东先生对夏鲁寺的斗拱进行了进一步的横向和纵向比较。通过与永乐宫三清殿、纯阳殿、重阳殿和宋《营造法式》斗拱材份的比较后认为，“夏鲁寺除令拱比永乐宫三清殿稍长外，其他都大致相近，而且和宋制也极相近。在我国北方建筑中，宋元的权衡是一脉相承的，而夏鲁寺的细部做法，也和内地一样。夏鲁寺的这组很成熟的榫卯结合的坡顶木构架建筑，极有可能是从内地请来的工匠所为”[92]。与此同时，他将夏鲁寺斗拱与西藏现存建筑中的斗拱也进行了纵向的研究，指出：“西藏在建筑上使用斗拱最早似为元代萨迦北寺的列昂殿，而形制最为圆熟的是元代夏鲁寺按宋制制作的斗拱。”并且从斗拱的形制、制作精致的程度等多方面因素分析，“夏鲁寺、白居寺的斗拱似系内地汉族工匠制作”。[93] 这一结论与藏文文献的记载完全吻合，因为前引《后藏志》等藏文文献对此有明确的记载，即扎巴坚赞在 1306 年之后扩建夏鲁寺时邀请了内地的工匠参加。毋庸置疑，夏鲁寺的这组元官式琉璃歇山顶建筑出自内地工匠之手。

实际上，夏鲁寺不仅整座琉璃歇山顶建筑的布局和修建都出自内地工匠之手，而且部分建筑装饰纹样和建筑装饰材料也出自内地工匠之手。夏鲁寺琉璃歇山顶建筑中的装饰纹样主要有屋顶的鸱吻、正脊的宝瓶、正脊和重檐脊的琉璃砖浮雕（重檐脊浮雕现已不存）、瓦当和滴水琉璃瓦浮雕和拱眼壁珪纹菱格木窗等。其中，鸱吻大致有三种造型，一种与山西芮城县永乐宫的鸱吻造型极其相似，一种为龙首套饰，一种饰以上升之螺状卷云，其端且竖有铁拒鹊者。[94] 正脊琉璃砖浮雕为模印图案，纹样有十一面观音立像、化生、摩尼宝珠、莲花、走狮、奔虎、宝幢、玉兔和摩羯鱼等，[95]其中玉兔和其他图案中的云纹为典型的传统汉式纹样。瓦当、滴水纹样有佛塔、摩尼宝珠、莲座、莲花、四瓣花、走狮和兽面等，“从纹饰内容形制观察，疑多旧物或据旧物复制者”。[96] 显而易见，瓦当和滴水并在其上模印图案的做法也是传统内地的做法。北无量宫殿外墙的拱眼壁珪纹菱格木窗的纹样也与元代至今内地建筑中习见的双交四碗花窗图案，如与山西省洪洞县赵城广胜寺元代复交四碗橄珪纹菱花心图案和双交四碗嵌橄珪纹花槛窗极其接近。此外，四座佛殿殿顶及重檐所施琉璃瓦，垂脊和斜脊上用红、黑色及绿色薄条砖以及部分用板瓦叠压而成的做法，也是宋元以前内地的做法。[97]

琉璃瓦是夏鲁寺重檐歇山顶建筑中使用最多的建筑材料之一，同时也是内地同类造型建筑的标志之一。据专家初步测算，夏鲁寺所需瓦件总重量约在二百吨左右，而此前西藏没有烧制此瓦的工艺，加之西藏与内地当时的交通状况不允许如此大宗数量的运入，因此这些琉璃瓦是由内地工匠在西藏或在内地工匠的指导之下烧制而成的。[98]

中原内地艺术对夏鲁寺艺术的影响也在夏鲁寺壁画中得到了充分的体现。按夏鲁寺建筑分期，壁画可以划分为两个阶段，即介尊・喜饶琼乃创建夏鲁寺时期（1027—1045）的壁画和元代扩建时期（1306—1355）的壁画。其中，创建时期的壁画遗存较少，主要留存于护法神殿中，而大量的壁画则为元代时期的壁画。

夏鲁寺现存扎巴坚赞时期的壁画主要分为两部分：其中一

[90] 宿白《西藏日喀则地区文物调查记》，第 91、93 页，同时请参见图 3－2：1、3－4 和 3－5：2。
[91] 陈文第 8—9 页；同时参见宿白《西藏日喀则地区文物调查记》，第 91—93 页。
[92] 陈文第 19 页，同时参见第 20 页表三夏鲁寺与内地元代建筑斗拱材份比较表。
[93] 陈文第 21—22 页。
[94] 前者见陈文图版 12—13 夏鲁拉康吻兽和山西芮城永乐宫正吻，请注意比较两者造型；后者见宿白《西藏日喀则地区文物调查记》，第 93 页图 3－3：5、6 和第 94 页图 3－5：1。
[95]《西藏日喀则地区文物调查记》，图版 36—37；陈文第 12 页图版 14－17 和彩插 2。
[96]《西藏日喀则地区文物调查记》第 96 页，并且说：“此种纹饰繁缛的琉璃饰件与西藏其他早期寺院易琉璃瓦为金顶后，脊、瓦纹样日趋一致者不同。”瓦当及薄砖造型及其纹样，请参见陈文的第 21 页图版 29。
[97] 陈文的第 19 页、13 页图 18：1－3 所作纹饰比较。关于夏鲁寺木窗纹样，同时参见宿白《西藏日喀则地区文物调查记》第 94 页图 3－5：4。
[98] 关于琉璃瓦，请详细参见陈文第 23 页。

部分为重绘，另一部分为新绘。重绘部分主要为护法神殿、犀牛门殿和般若波罗蜜多佛母殿。护法神殿除保留前述部分早期的说法图(彩图 4d－3－11　闻法弟子、菩萨，壁画，一楼护法神殿；彩图 4d－3－12　闻法弟子、菩萨，壁画，一楼护法神殿)之外，重绘了金刚手、多闻天王、龙凤、供养人和其他护法神等题材壁画；[99]犀牛门殿以前所绘壁画文献不载，现存壁画为以大日如来、阿闳佛、宝生佛、无量光佛和不空成就佛等五方佛为首的单尊佛像。[100] 般若波罗蜜多佛母殿由内转经道和内殿组成。殿门西向，入殿为一封闭形正方形转经道。转经道四方内墙组成了一内殿，内殿殿门东向。据载，早期供奉有四臂般若波罗蜜多佛母及其胁侍十方菩萨的雕像，但现在除其中的曼荼罗壁画外，雕像俱已不存。内殿曼荼罗壁画大多已经斑驳陆离，难以辨认。与内殿壁画相比，转经道内外墙壁画保存极其完整，而且技艺极为超群，为夏鲁寺壁画杰作。转经道外墙壁画，据壁画藏文题记，题材主要为《须摩提女请佛故事》(彩图 4d－3－13　须摩提女请佛故事，壁画，二楼般若佛母殿)、《释迦牟尼佛父子相见》和《释迦牟尼佛演大神变》等佛传故事；转经道内墙壁壁画除西壁模糊不清外，其他三壁均十分完整，每壁四铺，主要构图为主尊与左右二胁侍。题材主要为诸佛菩萨等单尊画像及其胁侍。据题记，主要有观音菩萨、弥勒菩萨(彩图 4d－3－14　弥勒菩萨，壁画，二楼般若佛母殿)、文殊菩萨、阿闳佛、大日如来佛、释迦牟尼佛等。其中，在南壁的弥勒和释迦牟尼佛像等四铺壁画中分别题写有一处画家题记，均为"钦巴·索南邦画"。[101] 与此同时，按题记，这些壁画分别按《须摩提女请佛故事》、《三聚经》和《世尊父子相见大乘经》等经典内容绘制而成。[102]

扎巴坚赞时期的新绘壁画主要集中在今天的集会大殿回廊，亦即转经道外壁。东、西、南、北四壁一周绘满了上下双铺大型壁画，共一百零一铺。每铺壁画有壁画和墨书藏文题记两部分组成，其中上层壁画的墨书题记具有分割上下铺壁画的构图功能。壁画略呈长方形，画面尺寸约为 218×100 厘米，加上题记即约为 218×163 厘米，构图十分巨大。据最后一铺壁画的题记，即"愿此清净善德，使无边有情众生广行菩提，证获言词、咒语和六十支音，坚信不疑地证获佛身！上师轨范师马鸣所著三十四品《本生续》和让琼多杰为圆满精进十度、十地，后来依据诸佛典、菩萨行和甚深教典妙法所著六十七品(本生)完"[103]可知，此一百零一铺壁画为按印度佛学大师马鸣和噶玛噶举派黑帽系三世活佛让琼多杰(1284—1339)所著本生和佛传故事绘制而成。与此同时，题记内容也与《后藏志》前引有关回廊壁画内容的记载完全吻合，表明回廊壁画确为扎巴坚赞扩建时期的作品。

据本节作者调查，其中现存壁画从殿门左侧，即东壁南侧开始，据壁画题记按顺时针方向从上到下依次分布如下：第 1 品《母虎本生》，第 6 品《兔本生》，第 2 品《尸毗王本生》，第 7 品《阿迦达本生》，第 3 品《瞿萨罗王本生》，第 8 品《慈力王本生》，第 4 品《商人本生》，第 9 品《度一切王本生》，共八铺。

南壁壁画依次为：第 5 品《慈和商主本生》，第 10 品《胜施本生》，第 11 品《梵天本生》，第 16 品《鹧鸪本生》，第 12 品《婆罗门本生》，第 17 品《瓶本生》，第 13 品《酒仙女本生》，第 18 品《豪储本生》，第 14 品《妙度本生》，第 19 品《莲根本生》，第 15 品《鱼本生》，第 20 品《商人本生》，第 21 品《虔信本生》，第 26 品《奴奴兽本生》，第 22 品《天鹅本生》，第 27 品《猴王本生》，第 23 品《大菩提本生》，第 28 品《忍言本生》，第 24 品《大猴本生》，第 29 品《梵天本生》，第 25 品《舍罗婆兽本生》(壁画已毁)，第 30 品《大象本生》，第 31 品《优陀萨子本生》(壁画、题记均毁)，第 36 品《商主大精进本生》(壁画、题记均毁)。南壁共绘壁画二十四铺，其中现存二十一铺。

西壁壁画依次为：第 32 品《往生金室本生》，第 37 品《妙色王本生》，第 33 品《摩诃本生》，第 38 品《均提兽本生》，第 34 品《啄木鸟本生》，第 39 品《恶种本生》，第 35 品《狮子王誓坚本生》，第 40 品《比丘称光本生》，第 41 品《家主好静本生》，第 46

[99]图版参见 *Early Temples of Central Tibet*, pls. 48－49。同时参见 Hugo Kreijger, "Mural Styals at Shalu," in *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, pp. 170－172, pls. 191－193 和 Hugo Kreijger, "Shalu: An Art Historical Treasure House," in *Arts of Asian* vol. 26 no. 2 (1996), pp. 104－106, pls. 4－9, 18－20.

[100]图版参见 *Early Temples of Central Tibet*, pls. 71－72; "Mural Styals at Shalu 199－201", *Shalu: An Art Historical Treasure House*, pls. 10－14。同时参见金维诺主编《中国美术分类全集·中国壁画全集·藏传寺院 4》，图版 1－24。

[101]这四处题记分别为："mchims pa bSod nams bris"，"(mchi)ms (pa) bsod nams vbum kyis bris"，"bsod nams vbum gyis bris"和"bsod nam(s) vb(u)m gyis bris"。从题记的拼写来看，有些不规范，显然四处所题人名均为同一人。

[102]般若波罗蜜多佛母殿壁画题记分为两个部分，即壁画中的尊像题记和壁画下的墙裙题记。一般多为墙裙的题记，但《须摩提女请佛故事》和《释迦牟尼佛父子相见》等壁画两者兼而有之。本节作者于 1988 年、1992 年和 1997 年曾对夏鲁寺进行了三次实地考察，曾先后笔录了这些题记。但由于题记量很大，在此难以一并发表，甚为抱歉。关于该殿壁画图版，参见 *Early Temples of Central Tibet* 第 60—69，《中国美术分类全集·中国壁画全集·藏传寺院 4》第 44—73 页，"Mural Styals at Shalu" 203。

[103]藏文题记参见熊文彬《西藏夏鲁寺集会大殿回廊壁画内容研究》，《文物》1994 年第 5 期，第 86 页注释 7。

品《坚施王本生》，第 42 品《灯光王本生》，第 47 品《乐施本生》，第 43 品《兔菩萨好静本生》，第 48 品《比丘妙光本生》，第 44 品《普会王本生》，第 49 品《莲花本生》，第 45 品《双童本生》，第 50 品《好世王本生》（壁画已毁），第 51 品《梵施王本生》，第 56 品《婆罗门本生》，第 52 品《好寻法菩萨本生》，第 57 品《寂慧本生》，第 53 品《具慧本生》，第 58 品《龙王本生》，第 54 品《云本生》，第 59 品《鹧鸪本生》，第 55 品《镜面本生》，第 60 品《智慧导师本生》，第 61 品《慈悲商主本生》，第 66 品《舞蹈家本生》，第 62 品《慈悲童王本生》，第 67 品《乳轮王本生》，第 63 品《星童本生》，第 68 品《龙王本生》，第 64 品《帝释天本生》，第 69 品《胜肢王本生》，第 65 品《婆罗门导师本生》，第 70 品《婆罗门子云童本生》。南壁共绘壁画三十八铺，现存三十七铺。

北壁壁画依次为：第 71 品《具光王本生》，第 76 品《梵志邬陀夷本生》，第 72 品《婆罗门巨声本生》，第 77 品《具财王本生》，第 73 品《赌徒本生》，第 78 品《婆罗门好月本生》。其后为二十一行十七列的千佛画像，为后绘。此后为第 83 品《尸毗王本生》，第 88 品《善财本生》（系后来重绘），第 84 品《轮辋导师本生》，第 89 品《苏夏提婆本生》，第 85 品《忍辱菩萨本生》，第 90 品《福力王本生》，第 91 品《善光本生》，第 96 品《骆驼和驴本生》。北壁原绘壁画二十二铺，现存壁画十三铺（不含重绘者）。其中，第 74、79、75、80、81、86、82、87 品共八铺壁画后来被改绘为千佛壁画。[104]

东壁北侧，即殿门右墙壁画依次为：第 92 品《仙人本生》，第 97 品《边辋王本生》，第 93 品《顶慧本生》，第 98 品《比丘青莲颜本生》，第 94 品《夜本生》，第 99 品《勇力菩萨本生》，第 95 品《乞日本生》，第 100 品《威光王本生》，第 101 品为十二段的释迦牟尼佛传记故事。北壁共绘壁画十铺，其中本生故事八铺。如此，整个回廊现存扎巴坚赞时期绘制的壁画八十九铺，本生故事壁画八十七铺。[105]

夏鲁寺第四座无量宫殿尽管为扎巴坚赞时期扩建，但据前引文献，其中的曼荼罗壁画为贡噶顿珠时期的作品。这些壁画都是由布顿活佛设计，并在其指导下创作而成的。[106] 其中，东无量宫殿即丹珠尔佛殿或布顿拉康除曼荼罗壁画外，还绘有世自在菩萨、佛塔和萨迦派祖师等画像。该殿的结构与二层的般若波罗蜜多佛殿的结构相同，整个佛殿由内转经道和佛殿组成。世自在菩萨和佛塔等题材壁画位于转经道内墙，萨迦派祖师等壁画位于转经道外墙，而曼荼罗壁画则位于佛殿四壁，大小共二十五铺。[107] 遗憾的是，其中的曼荼罗壁画与其他佛殿的同类题材壁画一样，已经严重脱落，漫漶不清。

夏鲁寺现存 14 世纪的壁画，总体上按风格大致可以划分为三种类型：第一种为典型的内地汉族艺术风格作品，第二种为受尼泊尔和印度波罗艺术影响较深的作品，第三种为混合风格因素的作品。

护法神殿北壁、东壁和三层顶层的丹珠尔佛殿（或布顿拉康）北壁中的部分壁画明显属于第一种类型壁画。护法神殿北壁整壁表现的是一铺双龙和双凤或双朱雀戏珠的场面。上壁为一对青龙，下壁为一对朱雀或凤，两者均分别相向而腾飞于空中，中间分别为带有火焰纹的摩尼宝珠。青龙圆瞪双目，红唇大开，龇牙咧嘴，龙爪飞舞，造型十分夸张；朱雀或凤则双脚后收，展开双翅，同时驰向中心的火焰纹摩尼宝珠，动作十分轻盈。显而易见，无论是青龙、朱雀或凤造型的本身，还是二龙戏珠的母题都是典型的汉族艺术母题和风格。东壁为护法神多闻天王及其胁侍以及供养人像，背景为一片浩瀚的云海，连续不断布满了整个背景的所有空间，其造型为内地典型的祥云纹样。多闻天王头戴头盔，身着铠甲，右手持宝幢，左手抱吐宝鼠鼬，骑于青狮之上。面部造型为国字脸，倒八字眉，八字胡须（彩图 4d－3－15 *多闻天王，壁画，一楼护法神殿*）。供养人为女性，立像，褒衣薄体，衣裙飘举。胁侍均手执武器，身着铠甲，骑于马上，人物的面部造型也与主尊相同。[108] 毋庸置疑，不仅多闻天王及其胁侍八马主的服饰和面部造型为典型的汉族母题和风格，甚至连供养人的服饰也具有浓郁的汉族服饰韵味。整铺壁画从装饰纹样到人物的描绘都呈现出一派汉族风格。丹珠尔佛殿或布顿拉康殿

[104]据让琼多杰《本生百品》，见青海民族学院 1989 年铅印本《释迦牟尼佛传》藏文本，第 74 品为《敦厚本生》，第 79 品为《虚空王本生》，第 75 品为《六牙象本生》，第 80 品为《吉祥军本生》，第 81 品为《大胆本生》，第 86 品为《狮子本生》，第 82 品为《月光王本生》，第 87 品为《商主募化本生》。同时参见《西藏夏鲁寺集会大殿回廊壁画内容研究》，第 81 页。

[105]有关集会大殿的壁画，参见《西藏夏鲁寺集会大殿回廊壁画内容研究》图版第 3—8，封底 1，《中国美术分类全集 · 中国壁画全集 · 藏传寺院 4》图版 25—43，*Early Temples of Central Tibet* 第 52—59。

[106]内容见前述，同时详细参见《无量宫殿题记》第 1a－47a 页。

[107]其布局同时参见宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》第 91 页表 3－1，佛塔参见第 90 页图 3－2：5。图版参见 *Early Temples of Central Tibet* 第 73—74。

[108]图版参见 *Early Temples of Central Tibet* 第 48—49。同时参见第 109—110 页文字。

汉式风格的壁画为北壁萨迦派鼻祖肖像之间的树木纹样。树木造型不仅写实，而且其造型与内地国画中的树木、花草极其相似，显然受到了内地青绿山水画法的强烈影响。与此同时，树木、花草在此不仅具有装饰作用，而且具有构图功能，这一点也与国画中树木、花草所具有的功能相同。

实际上，内地母题和风格对夏鲁寺壁画的影响主要体现在混合风格因素中。在这种混合风格因素中，不仅有藏式母题与风格，也有尼泊尔和印度佛教艺术的母题和风格，同时也有大量的汉式母题与风格。这种风格的壁画在夏鲁寺壁画中占据了主要的位置，也是夏鲁寺壁画的主要特点。这些不同的风格因素已经有机地融为一体，很难孤立地划分。尽管如此，从中仍然能看到内地艺术影响的明显痕迹。从表现题材来看，内地艺术的影响可以划分为装饰纹样和人物两类。

夏鲁寺壁画中的汉式装饰纹样主要由建筑、风景、云纹、龙纹、动物、器物等组成。建筑纹样在集会大殿回廊本生故事和佛传故事的叙事性画面中极为流行。其造型与夏鲁寺四座琉璃歇山顶建筑的造型完全相同，从中不仅能清楚地看到屋脊的鸱吻、琉璃瓦和斗拱等建筑装饰部件，同时还能清楚地见到与夏鲁寺无量宫殿建筑中相同的菱纹窗户，建筑内外装饰的龙纹。龙纹为典型的内地造型，与护法神殿双龙的造型完全相同。与此同时，琉璃歇山顶建筑不仅有单檐建筑，同时也有重檐建筑。[109] 值得注意的是，汉式建筑在此已经开始民族化进程，与藏式建筑完美地融为一体(彩图 4d-3-16　建筑纹样，壁画，一楼回廊佛本生故事)。风景纹样的表现也占有十分突出的地位。尽管壁画中大多数山水树木纹样仅从造型来看与内地同一时期同类题材的造型有别，如夏鲁寺壁画中的树木主要呈蘑菇状或伞状造型，给人一种“人大于山，水不容泛”的感受，但从这些纹样在壁画中所占的巨大比例来看，显然受到了内地艺术的强烈影响。内地艺术中利用风景纹来丰富和组织画面、营造空间，使画面从而具有三维空间感的这种做法在回廊壁画中得到了普遍运用。[110] 对内地艺术这一因素的吸收，在明清对西藏绘画产生了十分重要的影响，从而使西藏绘画中发展出了一个新的艺术流派，如噶玛噶智画派就是其中较为典型的例证。云纹是夏鲁寺壁画中最具普遍意义的内地艺术因素，几乎出现在夏鲁寺每一铺壁画的装饰纹样中。尽管目前对这种纹样在何时传入西藏尚没有定论，但从夏鲁寺壁画可知，至少在元代，这种纹样不仅在西藏广为流行，而且得到了进一步的丰富和发展。夏鲁寺壁画中的云纹与内地典型的云纹，如居庸关过街塔塔基云纹相比，更富于变化和装饰性，一方面向几何形方向发展，一方面更具有体积感，具有云团或烟云的效果。前者在集会大殿回廊和二层《须摩提女请佛故事》等叙事性的壁画中比较明显，[111]而后者则在二层般若波罗蜜多佛母殿单尊佛像的装饰纹样中得到了集中体现。[112] 此外，在一层集会大殿回廊壁画中，还可以看到骆驼、团扇等动物和器物纹样。显而易见，这些母题也源于元代内地艺术的影响。

在夏鲁寺壁画中具有内地人物风格的壁画主要包括汉装、蒙古装的世俗人物和胁侍菩萨、四大天王等部分佛像。汉装和蒙古装人物主要出现在集会大殿回廊和《须摩提女请佛故事》等叙事性画面中，他们包括王公大臣、豪门望族、武士和普通百姓，大都以供养人的身份出现，着装是其中最典型的特征。王公大臣一般都戴有官帽，身着官服，而武士则头戴头盔，身着铠甲。服装多为交领长袍、广袖，腰束腰带，有的腰带飘垂叠结，宽衣薄体，衣褶繁密、流畅，裙裾飘举，[113]尤其是整个男性的装束和风格使人情不自禁地联想到同一时期山西芮城永乐宫中著名道教神仙壁画。蒙古装人物，男性头戴圆盘帽，前额和两鬓露发，同时有两缕发辫飘垂于双肩之上，身着交领长袍，束带，整个装束显然为蒙古装。[114] 此外，壁画中还有一些具有西北少数民族人物面相特征的人物，他们大都蓄有短而整齐的胡须。对夏鲁寺佛像的影响主要集中在四大天王的造型上，其中前述护法神殿多闻天王及其胁侍的造型最为典型。实际上，从藏文文献的记载和随后一章即将讨论的缂丝唐卡中可以清楚得知，内地罗汉的造型对西藏也产生了普遍的影响，遗憾的是，目前在夏鲁寺中已经见不到贡噶顿珠时期创作的罗汉像了。尽管如此，在护法神

[109] 图版参见《中国美术分类全集・中国壁画全集・藏传寺院 4》图版 42、53、56、57－59，*Early Temples of Central Tibet* 第 53、57。同时参见熊文彬《西藏夏鲁寺集会大殿回廊壁画研究》封底彩色图版。关于内地菱纹窗户造型，参见陈耀东著作第 13 页图 18：1－3。

[110] 参见《中国美术分类全集・中国壁画全集・藏传寺院 4》图版 53—56。

[111] 《中国美术分类全集・中国壁画全集・藏传寺院 4》图版 45—52。

[112] 参见《中国美术分类全集・中国壁画全集・藏传寺院 4》图版 64—69。

[113] 参见《中国美术分类全集・中国壁画全集・藏传寺院 4》图版 51，*Early Temples of Central Tibet* 图版 53、55。

[114] 参见宿白《西藏日喀则地区文物调查记》第 93 页图 3－3：2 第一层经堂(即集会大殿)壁画中的蒙古和汉装人物局部速写。

殿说法图中见有一身胁侍菩萨的造型极具唐宋仕女特点。[115] 菩萨双颐十分丰满，双目微启，樱桃朱唇，袈裟褒衣博带，裸露前胸，与唐宋国画中的仕女造型如出一辙。显而易见，此为扎巴坚赞时期受内地艺术风格影响的典型作品。

当然，在夏鲁寺中，同时也有不少具有明显尼泊尔和印度佛教风格的壁画（彩图 4d-3-17　舞蹈，壁画，一楼回廊佛本生故事；彩图 4d-3-18　宝生佛，壁画，一楼三门殿）。除在前述混合风格因素中有不少相关因素，如集会大殿回廊棋格式的构图形式、佛像的面相特征、说法图中的扇形或半圆形构图、佛塔和修行者以及部分装饰纹样外，其中较为典型的是丹珠尔佛殿中的单尊造像、佛塔纹样和一楼南侧犀牛门佛殿中的壁画五方佛。[116]

从夏鲁寺上述扎巴坚赞扩建夏鲁寺时期的壁画风格和纹样来看，内地、西藏、尼泊尔和印度艺术在此得到了完美、有机的融合，形成了具有夏鲁寺特点的绘画风格。尽管部分壁画在风格上有所不同，但整体风格仍基本一致，是在同一风格基础上形成的不同变体。这表明这些壁画出自一群具有相同艺术背景的画家之手，他们不仅熟悉西藏、内地的艺术和世俗生活，而且同时也熟悉尼泊尔和印度佛教艺术。据般若波罗蜜多佛母殿前引画家题记和集会大殿回廊画家题记来看，至少是这两个佛殿的壁画都出自藏族艺术家之手。因为除般若波罗蜜多佛母殿壁画题记集中提到的画家“钦巴・索南邦”以外，在集会大殿回廊的壁画题记中至少还提到了五处画家的名字。其中第 28 品《忍言本生》、第 34 品《啄木鸟本生》和第 37 品《妙色王本生》三处壁画题记相同，为仁钦释迦。[117] 第 40 品《比丘称光本生》壁画为“仁钦□□”，题记为：“第 40 品《比丘称光本生》完。《月亮》、《往生金室》、《摩诃》、《啄木鸟》、《誓坚》、《商主》、《妙色王》、《均提》、《恶种》、《称光》共十品……由仁钦□□我画，吉祥如意。”[118] 从第 34 品和 37 品壁画题记可知，尽管第 40 品题记中的人名正好脱落，但此处的“仁钦□□”显然就是“仁钦释迦”。此外，在第 78 品《婆罗门好月本生》壁画题记中也有一处画家题记，遗憾的是人名完全脱落，无法辨认。[119] 从集会大殿回廊壁画题记来看，毋庸置疑，仁钦释迦为藏人。尽管文献对其缺乏记载，但可以肯定他也是当时一位极其著名的绘画大师，因为据题记，他不仅创作了第 28 品本生故事壁画，还创作了第 31—40 品共十品的本生故事壁画，其中第 34、37 品出自其一人之手。

由此可知，当时的夏鲁寺汇集了一大批像钦巴・索南邦和仁钦释迦这样具有多种艺术、文化和生活背景的艺术大师。元朝当时能具备这种独特艺术、文化和生活背景的唯一地方就是首都大都。正如前面的章节所述，八思巴将尼泊尔艺术家阿尼哥推荐到朝廷后，阿尼哥的作品深得皇室赏识，元朝为此专门成立了将作坊，由他出任管理。他为此培养了一大批弟子，其中包括刘元这样的不少汉族弟子。由于阿尼哥具有尼泊尔艺术、文化和生活背景，对印度的佛教艺术也有所了解，同时也在西藏有过生活的经历，而且长期身处当时中国政治、文化的中心大都，因此对汉族文化和生活自然也十分熟悉。因此，从夏鲁寺壁画不难推知，钦巴・索南邦和仁钦释迦等参加夏鲁寺艺术创作的艺术家应该与宫廷的将作坊密切有关。一方面，他们有可能在宫廷的将作坊中受过正规的训练，因此对各种文化、艺术和生活都极为熟悉；[120] 另一方面，他们很可能随元朝的帝师们到过大都，并在大都参加过诸如妙应寺、居庸关等之类的藏传佛教寺院等工程的修建。总之，他们应该与大都密切有关，并且在修建夏鲁寺时作为内地工匠的一部分参加了夏鲁寺的修建。他们笔下的作品，尽管吸收了一些尼泊尔佛教艺术的内容和形式，但从作品本身来看，内地艺术因素明显在其中发生了潜移默化的主导作用，从而使夏鲁寺壁画形成了一种独特、崭新的风格和样式。

实际上，从下面部分西方学者对夏鲁寺壁画的评论中也可以清楚地看到这一点。罗伯特・威他利认为，般若波罗蜜多佛母殿壁画，尤其是署名“钦巴・索南邦”的壁画，是元代宫廷“西天梵相”的代表作，具有三大特点：一、善相神头部和身体上椭

---

[115] 图版参见 *Mural Styals at Shalu* 191 和 *Shalu: An Art Historical Treasure House* 6。

[116] 图版参见《中国美术分类全集・中国壁画全集・藏传寺院 4》图版 5—24，*Early Temples of Central Tibet* 图版 71—74。

[117] 如第 28 品题记结尾为：“bzod par smra bavi skyes pavi rabs ste nyi shu rtsa brgyad pavo//rin chen shakyva bris//……”意为：“第 28 品《忍言本生》，仁钦释迦画。”又如第 34 品《啄木鸟本生》题记为：“bya shing rta mo skyes pavi rabs ste sum bcu rtsa bzhi pavo//skyes pa……kyi rgyud slob dpon dpav bos sbyar rdzogs sho//dgevo//rin chen shakyva bdag gis bris he//”意为：“第 34 品《啄木鸟本生》完。马鸣大师著作《……本生续》就此结束。善哉！由仁钦释迦我绘。”关于题记中 bris 一词的讨论，参见熊文彬《西藏夏鲁寺集会大殿回廊壁画研究》第 85—86 页。

[118] 参见熊文彬《西藏夏鲁寺集会大殿回廊壁画研究》第 85 页及注释中的藏文原文。

[119] 参见熊文彬《西藏夏鲁寺集会大殿回廊壁画研究》第 86 页及注释中的藏文原文。

[120] *Early Temples of Central Tibet* 第 105—106 页认为，参加夏鲁寺修建的内地艺术家就是直接来自元朝宫廷将作坊的艺术家。

圆形线条的运用[121]是般若波罗蜜多佛母殿回廊壁画在风格上的最大独创。一方面，这些线条使画面充满了生机勃勃的活力，另一方面又保持了藏传佛教善相神具有的静穆特点。二、与传统尼泊尔艺术相比，它另外一个突出的风格特点是对不同颜色进行有机的组合。壁画中对半透明甚至是亮丽色彩与柔和淡蓝色、淡红色、奶油色及浅绿色的有机组合，从而打破了尼泊尔艺术中色彩较为厚重、色调很深的典型色彩搭配模式。三、在日常生活场景和宗教场景的画面中，风景纹样的表现占有十分突出的地位。因此，根据风景来重新组织画面空间，注重利用局部的刻画来丰富画面的空间感就成为回廊壁画的第三大独创。例如，对体积感的塑造，运用黑色细小的轮廓线来勾勒圆形树木茂密的树叶，从而使树木具有三维空间立体效果的做法，都是旨在营造画面自由的空间。从夏鲁寺自己艺术家的作品来看，他们从中受益匪浅。中国古典国画中的装饰纹样云纹在此占有重要的比例，表明受过尼泊尔艺术熏陶的元代宫廷艺术家们十分熟悉古典国画，但对云彩造型的组织和安排，即从“烟云”造型向几何形造型的转换则体现出了艺术家们个人的非凡独创性。佛陀的袈裟造型丰富，通常都饰有几何形的花边或锦缎图案，有时，通过色彩的搭配来强调内衣和外衣的对比。这些做法都同他们的基本原则一脉相承，亦即强调对元代内地艺术因素的吸收，尽管从袈裟的造型上来看，此处的造型较之于内地传统的袈裟造型更为贴体，而没有宽衣博带的过分铺陈。对拟人化动物椭圆形轮廓，尤其是“心”形状的头部和躯干等造型的表现也是此处壁画最为明显的风格特点。如：欲闭又启、弯曲的双眼，有时用两条直线来象征的、长而灵敏的鼻子，细小的嘴唇，纤细而又垂有大耳垂的双耳，厚重、极其简洁的头发和圆润的双肩以及细小的手臂等。此外，立式菩萨的身材极为修长苗条，同他们圆润娇好的面容形成了鲜明的对比。

与此同时，在具有元代宫廷尼泊尔艺术风格特点的作品中也能找到传统尼泊尔艺术原型影响的痕迹。如：部分叙事性画面中采用的条格式分割构图的模式，尽管这一模式在此运用得较为灵活，更富于协调性。此外，还有在尼泊尔艺术传统中经常运用的波罗风格冠冕，背光的造型，占据整个神像背部空间的团花纹样，莲瓣色彩对比强烈的简洁莲花座造型以及寺院装饰中的彩带和扇形装饰纹样等。同时，次要人物身着的羽翼式服饰也令人回想起尼泊尔风格的金翅鸟造型。总之，上述这些造型和纹样都具有明显的尼泊尔艺术风格特征。无论两者之间是如何相似，但此处的造型和纹样通过元代宫廷艺术家之手已经形成了自己的基本语言，并在其间融入了自己的审美观念。

从署名钦巴·索南邦壁画的艺术风格来看，[122]钦巴·索南邦充分发挥了自己画派的表现技巧，并在元代宫廷尼泊尔风格的基础上已经形成了不同的风格变体。这些变体在保持原有风格特征的同时又出现了许多微妙的变化，越来越向传统的尼泊尔艺术原型靠近，即从阿尼哥将作坊中演变而出的风格变体逐步向传统尼泊尔艺术风格靠近。

其中的两铺释迦牟尼佛壁画是根据主体艺术风格创作的，而两位相向而视的文殊菩萨和弥勒菩萨壁画则是其中出现的第一种风格变体(同主体风格最相似的变体)。后者的人物造型体现出一系列独特的造型因素，如：在甜蜜、平面的面部造型中见不到常见的椭圆形线条；同常见造型相比，鼻子趋于细小，眼窝深大，下颚凸出，双肩瘦削，冠冕上绘有日月纹样，耳环又圆又大。另外一铺没有署名的文殊菩萨壁画的风格也与此完全相同，两侧胁侍菩萨甜蜜、平面的面部造型也如出一辙。略微不同的是，描写的是正面造型，且较为呆板，腿部显得极其僵硬。

阿閦佛[123]和大日如来佛壁画是钦巴·索南邦第二种风格变体的典范之作。其中，最明显的特征是柔和色彩的运用，对暗红色、白色和墨绿色的中和处理，从而与尼泊尔艺术原型中浓艳、厚重的色彩形成了强烈的反差。在肖像的处理方面，在面部通常占有主要地位的基本语言椭圆形线条已经被圆形线条取而代之，鼻孔也较为开豁。侧面像中对圆瞪的双目、尖削的下颏和鹰钩鼻等面部五官造型的刻画颇具戏剧化效果。此外，对华丽项链、手镯、臂钏和服饰等饰物的着力表现，也是这种风格变体的一大特点。

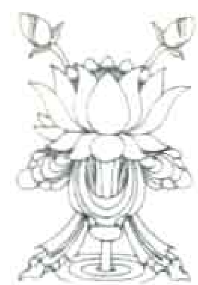
无量寿佛壁画是钦巴·索南邦第三种风格变体的典范之作。此作的风格与传统尼泊尔艺术的风格极其相近，与第二种风格变体相比大体相同，只是在其中糅合了一些纯正的尼泊尔造型因素而已。这些因素包括色彩搭配、佛像圆形的面部造型、

[121]参见 *Early Temples of Central Tibet* 图版 63、69。
[122]参见 *Early Temples of Central Tibet* 图版 67—68。
[123]*Early Temples of Central Tibet* 第 108 页将阿閦佛误认为药师佛。据壁画题记，此铺佛像为阿閦佛。

立式菩萨的姿势、丰富而又简朴的装饰纹样和背光造型等。背光造型中神秘动物的尾巴在此变成了圆盘形，同时，在其间绘有大量的涡卷形卷草纹样。回廊内墙壁画中分别出现的这三种风格变体，同时也出现在回廊外墙的壁画之中。与内墙壁画略微不同的是，三种风格变体在此不是互相独立的，而是有机地融合到了一起。[124]

从上述西方学者对般若波罗蜜多佛母殿，尤其是对钦巴·索南邦署名的壁画的评论也可以清楚看到，夏鲁寺的壁画尽管有不少尼泊尔佛教艺术的风格因素，但实际上与原有的、传统的尼泊尔佛教艺术风格已经有了很大一段距离。与传统尼泊尔佛教艺术相比，夏鲁寺壁画在构图、风景和色彩的运用方面已经突破了尼泊尔佛教艺术模式，形成了一种崭新的样式，而这种样式和风格的最终形成得益于内地艺术的丰富养料。换言之，正是由于夏鲁寺壁画吸收了大量的内地艺术风格因素才独辟蹊径，焕发出更加迷人的艺术魅力。与此同时，从中也可以窥视到元朝宫廷"西天梵相"佛教艺术的大致面貌。

[124] 请详细参见 *Early Temples of Central Tibet*，第 108—109 页。



图版



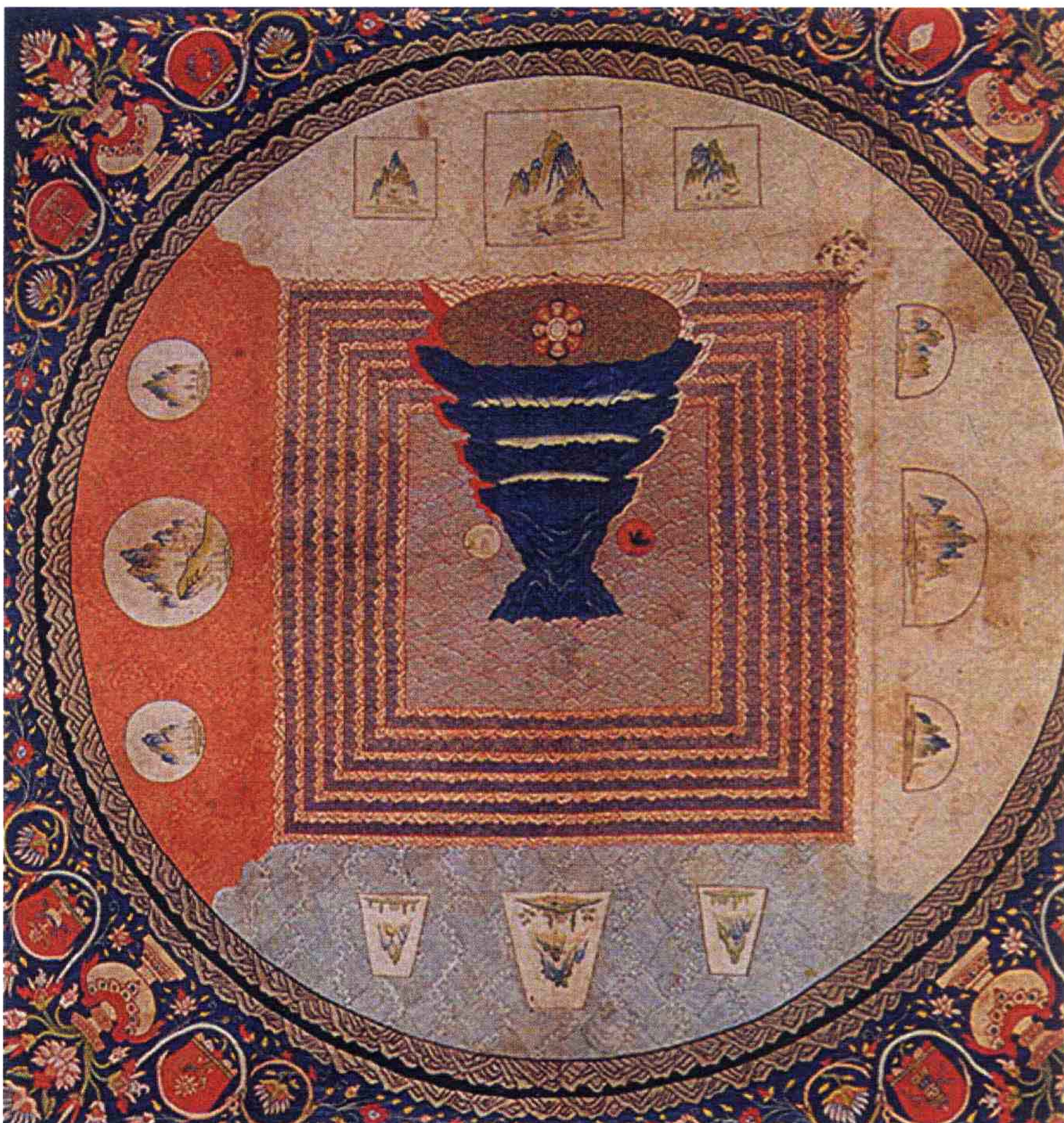
第四章（下） 第二节

彩图4d－2－1 不动明王，缂丝唐卡 90×56厘米 布达拉宫，创作于13世纪（西藏自治区文物管理委员会编《西藏唐卡》，文物出版社，1985年，图版102）





彩图4d-2-2 供养人皇帝像，大威德金刚缂丝唐卡局部 创作于1329年（James C.Y. Watt & Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold, Central Asian and Chinese Textiles*, p.92, detail of figure 25, The Metropolitan Museum of Art, 1997)



彩图4d-2-3 须弥山，缂丝唐卡 83.3 x 83.3厘米，美国大都会艺术博物馆，创作于1279-1368年间（James C.Y. Watt & Anne E. Wardwell, *When Silk was Gold, Central Asian and Chinese Textiles*, p.101, Figure 26, The Metropolitan Museum of Art, 1997)



图版





彩图4d-3-1 度母，铜鎏金 南寺藏原北寺乌策大殿佛像（熊文彬摄影）



彩图4d-3-2 弥勒，铜鎏金 南寺藏原北寺乌策大殿佛像（熊文彬摄影）





彩图4d-3-3 萨迦南寺，西藏萨迦县　始建于1268年，1280年扩建（熊文彬摄影）



彩图4d-3-4　释迦牟尼佛、铜镏金，萨迦南寺大经堂　创作于1280年前（熊文彬摄影）



彩图4d-3-5　灵塔，铜镏金，萨迦南寺大经堂　创作于14世纪20年代左右（熊文彬摄影）

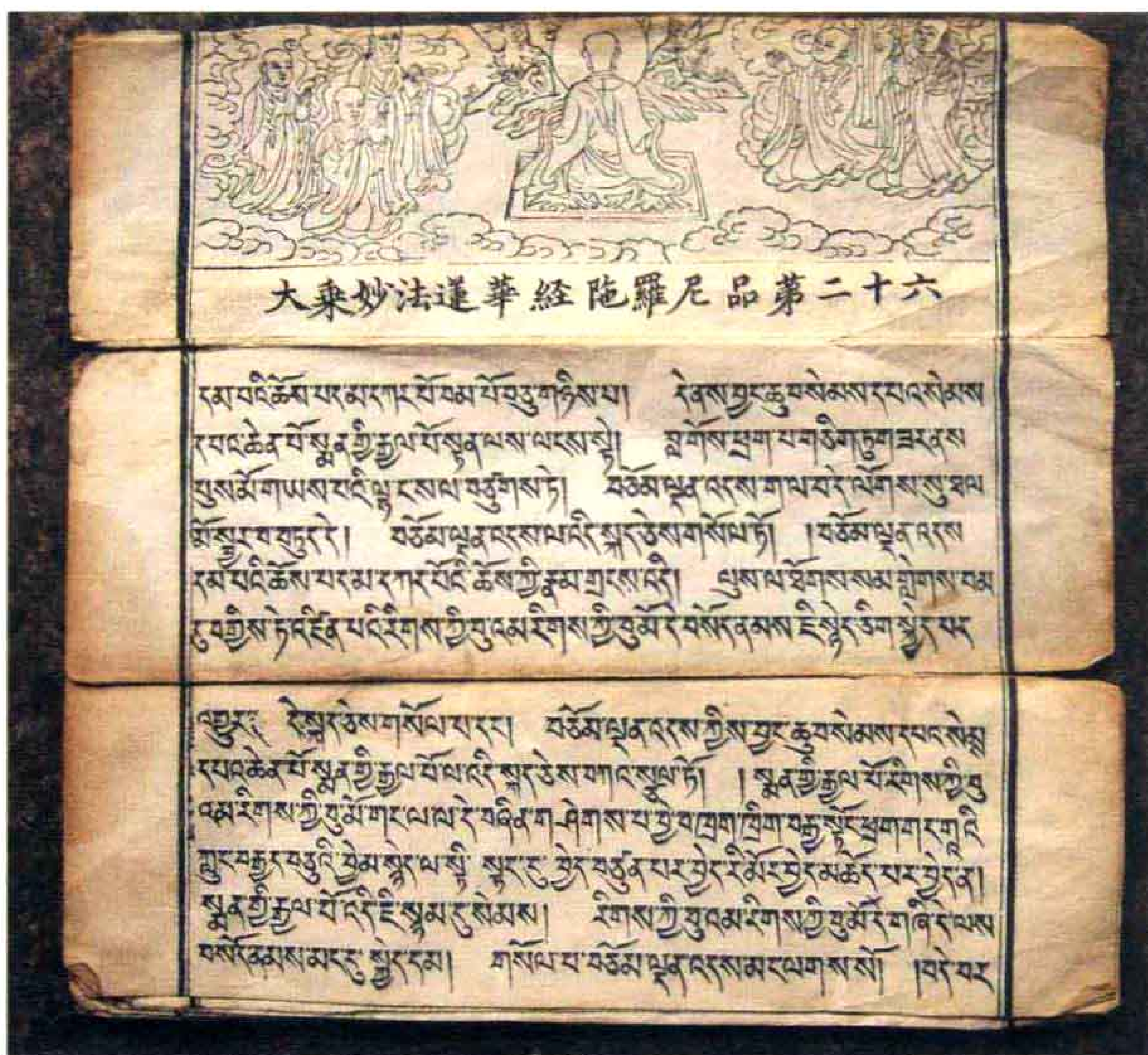


彩图4d-3-6 大黑天，壁画，萨迦南寺北佛殿 疑为元代创作，明代重绘（熊文彬摄影）

彩图4d-3-7 曼荼罗，壁画，萨迦南寺北佛殿　疑为元代创作，明代重绘（熊文彬摄影）



彩图4d-3-8 北佛殿内景，萨迦南寺（熊文彬摄影）

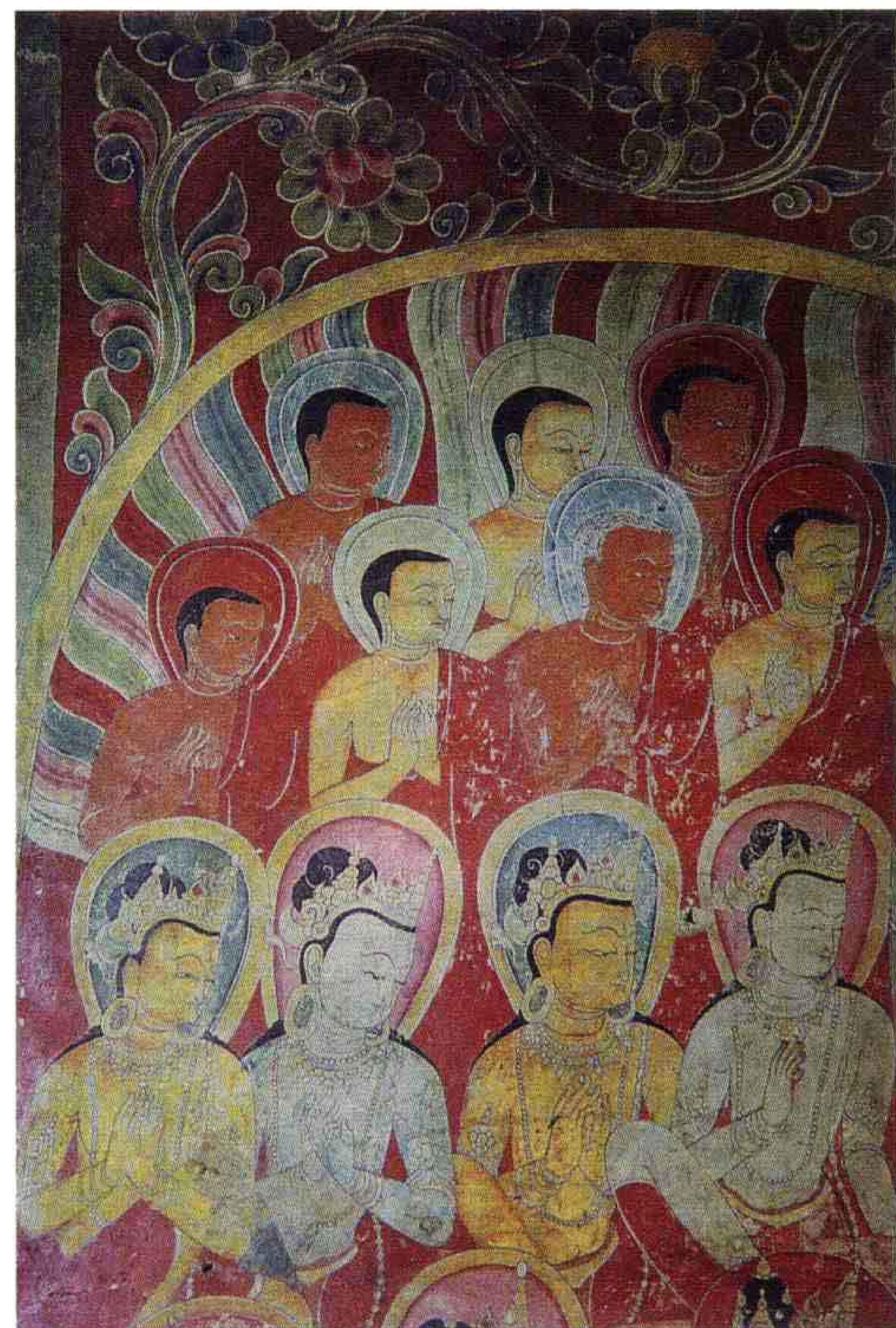


彩图4d-3-9 《妙法莲华经》藏译本，宣纸，普巴拉康，原藏北寺图书馆（熊文彬摄影）

彩图4d-3-10 夏鲁寺神变门楼，西藏日喀则市　始建于1027年（熊文彬摄影）



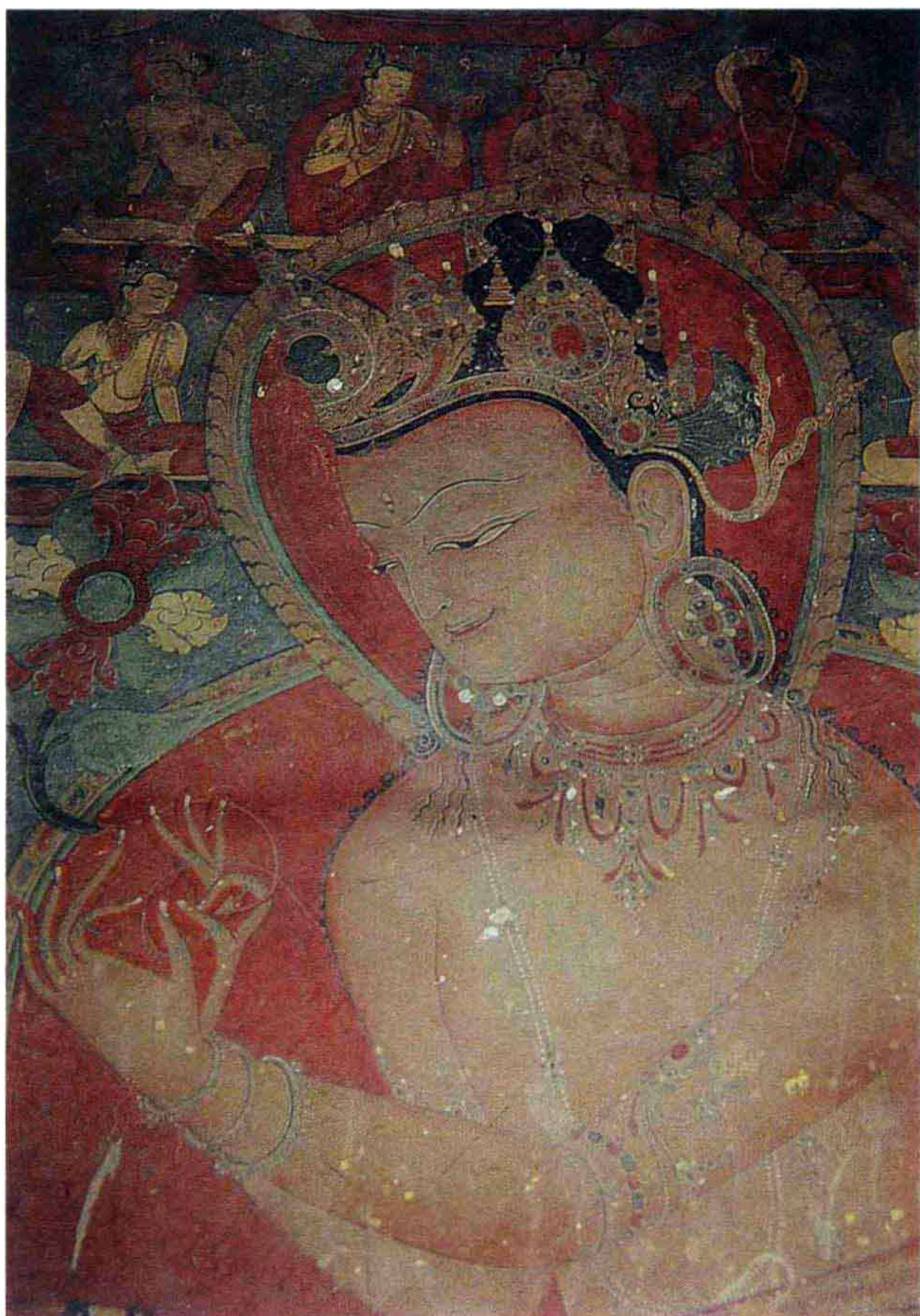
彩图4d-3-11　闻法弟子、菩萨，壁画，一楼护法神殿　创作于1027年（熊文彬摄影）



彩图4d-3-12　闻法弟子、菩萨，壁画，一楼护法神殿　创作于1306年（熊文彬摄影）



彩图4d-3-13 须摩提女请佛故事，壁画，二楼般若佛母殿　创作于1306年（熊文彬摄影）



彩图4d–3–14 弥勒菩萨，壁画，二楼般若佛母殿 创作于1306年（熊文彬摄影）



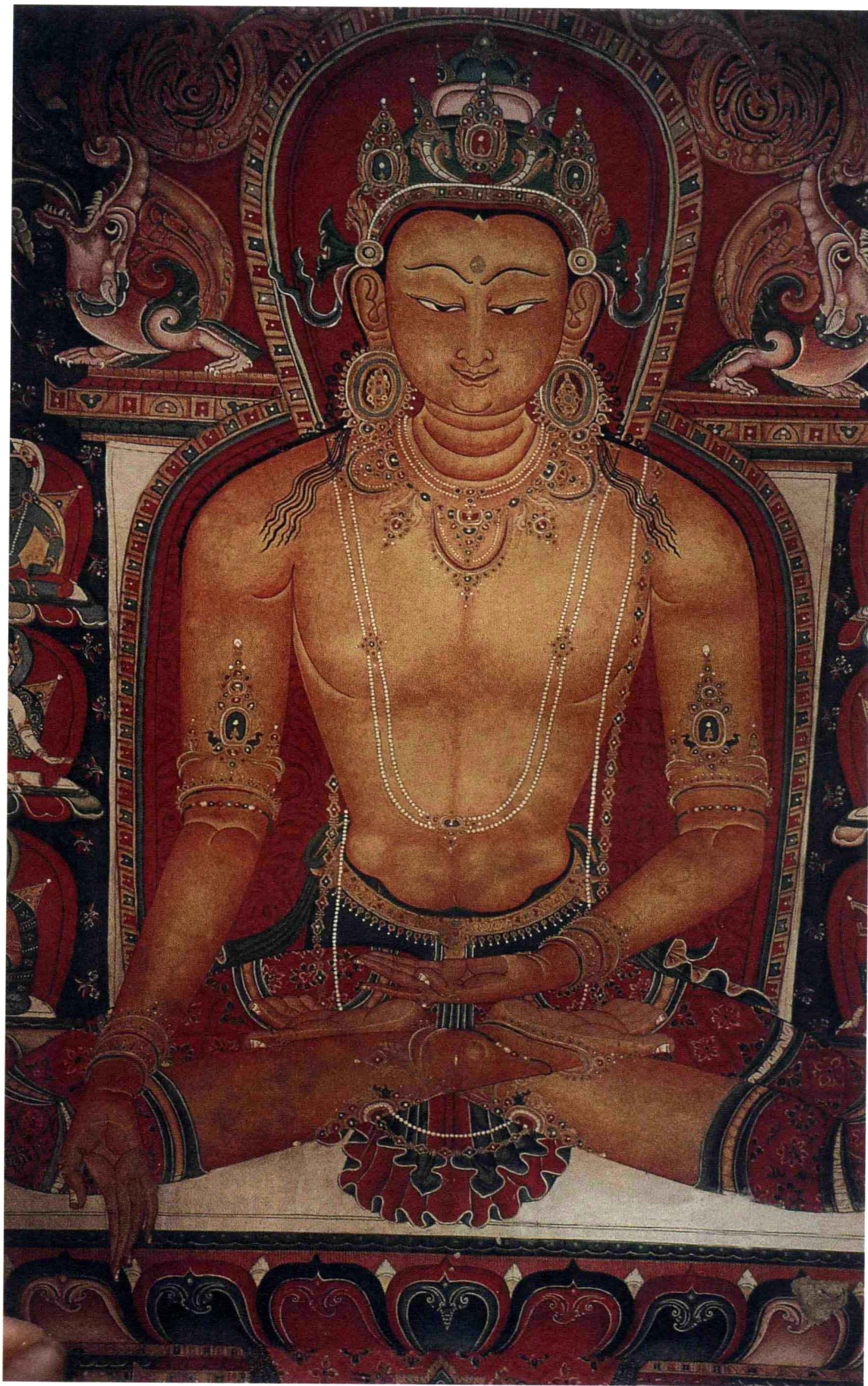
彩图4d–3–16 建筑纹样，壁画，一楼回廊佛本生故事 创作于1306年（熊文彬摄影）



彩图4d–3–17 舞蹈，壁画，一楼回廊佛本生故事 创作于1306年（熊文彬摄影）



彩图4d–3–15 多闻天王，壁画，一楼护法神殿 创作于1306年（熊文彬摄影）



彩图4d-3-18 宝生佛、壁画、一楼三门殿 创作于1306年（熊文彬摄影）

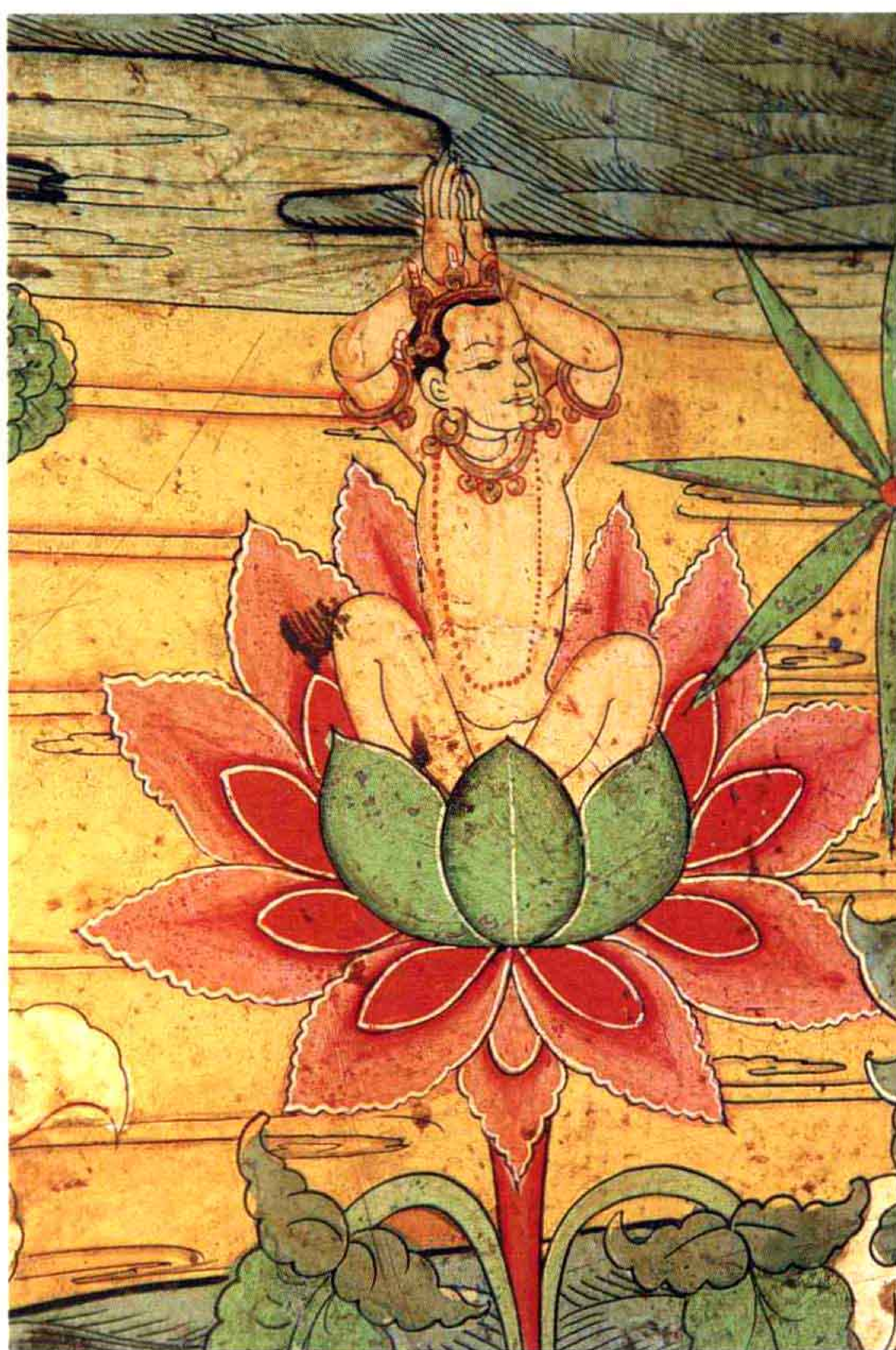


图版

第五章（上） 第二节

彩图5u-2-1 吉祥多门塔　高42.5米，西藏江孜白居寺，建于1427-1436年


彩图5u-2-2 化佛 吉祥多门塔一层净土殿壁画，创作于1427—1436年

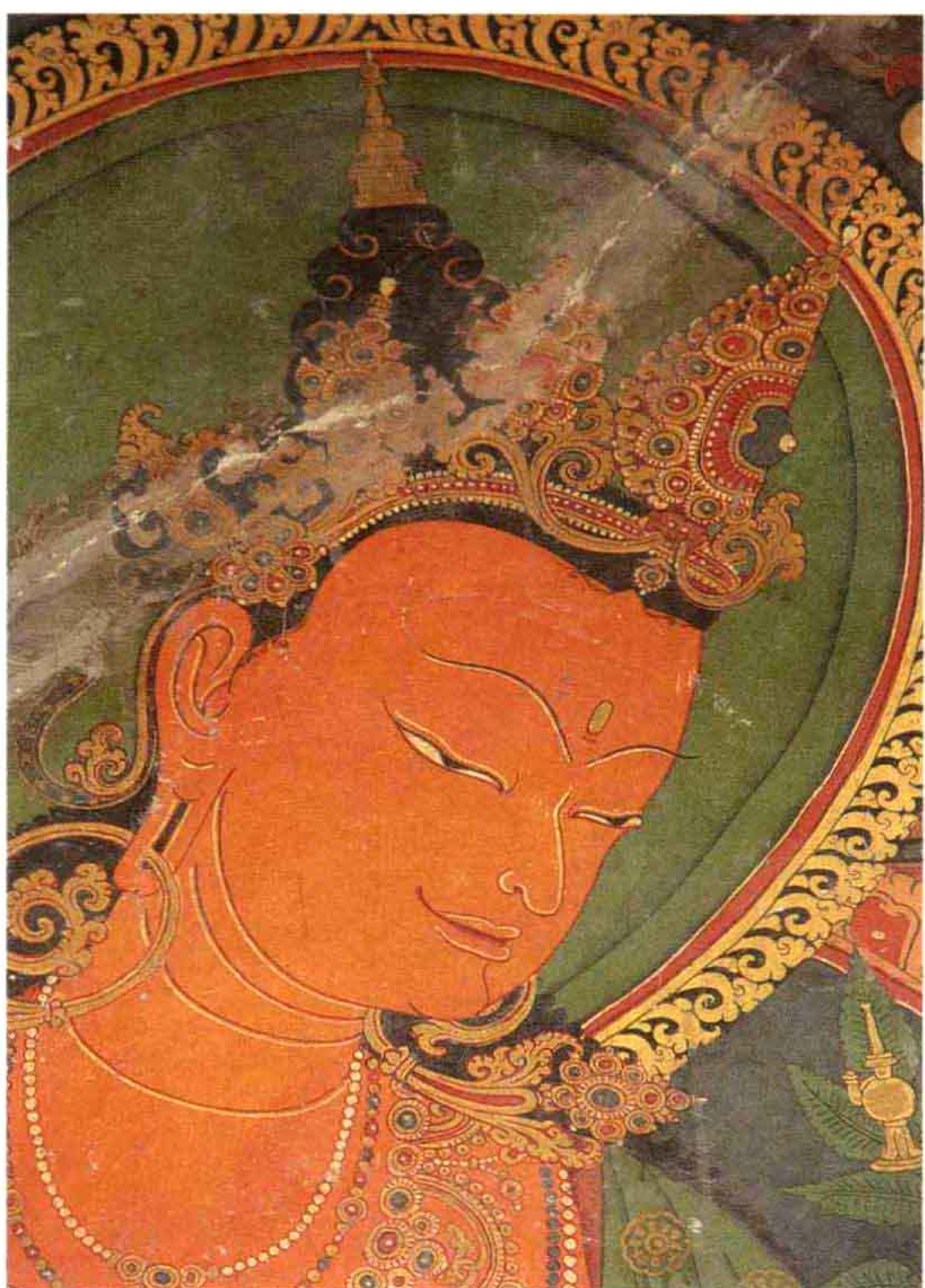

彩图5u-2-4 化生 吉祥多门塔一层净土殿壁画，创作于1427—1436年


彩图5u-2-3 西方净土局部 吉祥多门塔一层净土殿壁画，创作于1427—1436年





彩图5u-2-5 舞蹈 吉祥多门塔一层净土殿壁画，创作于1427—1436年

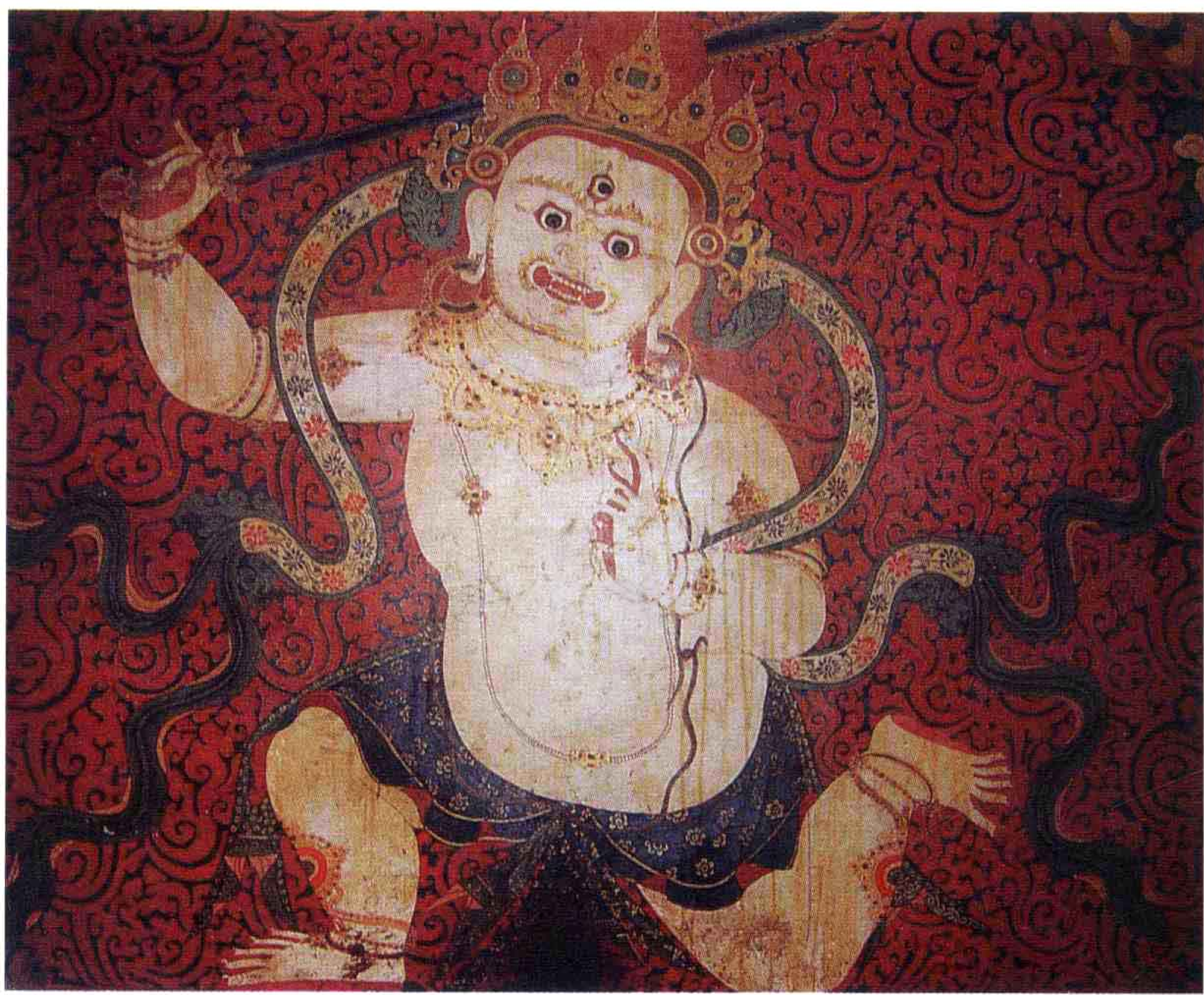


彩图5u-2-6 弥勒菩萨 吉祥多门塔一层兜率宫殿壁画，创作于1427—1436年



彩图5u-2-7 摩利支天佛母 吉祥多门塔一层摩利支天佛母殿壁画，创作于1427—1436年





彩图5u-2-8 不动明王　吉祥多门塔一层不动明王殿壁画，创作于1427–1436年

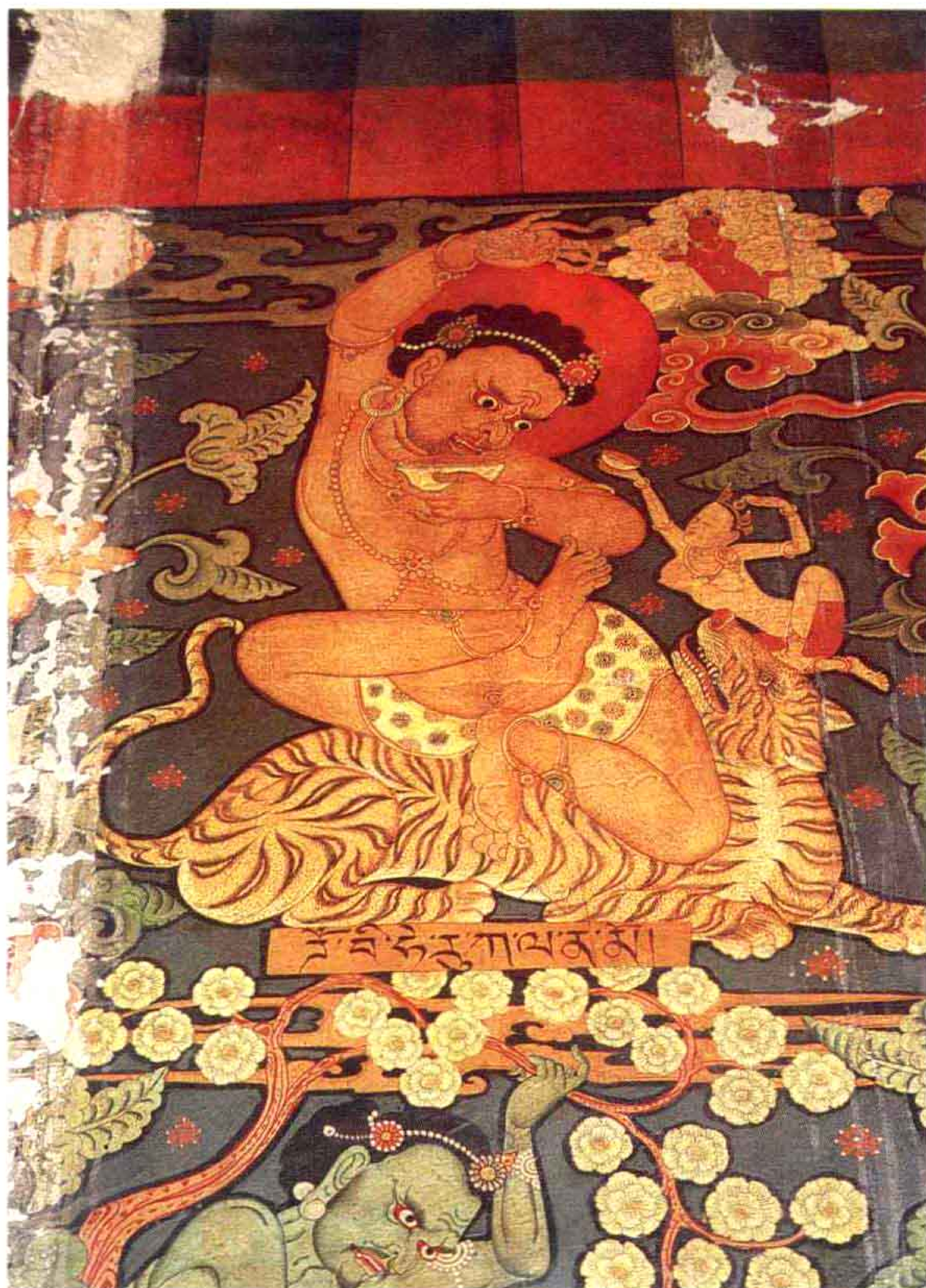


彩图5u-2-9 十一面观音　吉祥多门塔二层观音菩萨殿壁画，创作于1427–1436年



彩图5u-2-10 佛护乐　吉祥多门塔塔瓶壁画，创作于1427–1436年





彩图5u-2-12 董比黑茹迦 道果殿壁画，创作于1424年



彩图5u-2-13 铃尊者 道果殿壁画，创作于1424年



彩图5u-2-11 曼荼罗 吉祥多门塔塔瓶壁画，创作于1427–1436年





彩图5u–2–14 白伞盖佛母 吉祥多门塔一层清净殿彩塑，创作于1427–1436年



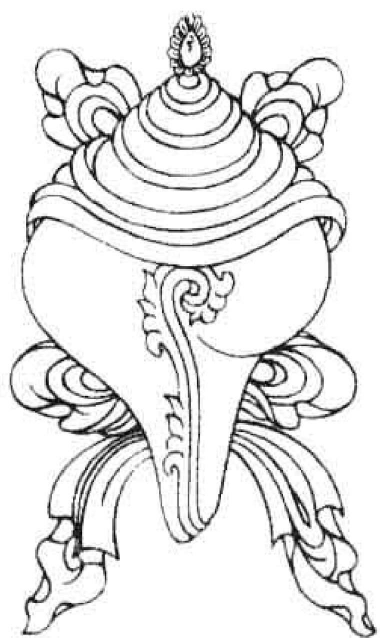
彩图5u–2–15 赤热巴巾 法王殿彩塑，创作于1423年



彩图5u–2–16 多闻天王 罗汉殿壁画，创作于1424年

第一节

明代西藏艺术对中原内地藏传佛教艺术的影响



一、朝贡与艺术交流

明代(1368—1644)是藏传佛教美术在西藏和内地蓬勃发展的繁荣时期。

14世纪中叶以后，元朝在一片风起云涌的农民起义声浪中行将灭亡，而西藏的政治和宗教也开始酝酿着一次巨大的变革。

元顺帝至正十四年(1354)，西藏的政局发生了重大更迭，萨迦派政权被新兴的帕木竹巴政权所取代，从而结束了卫藏地区多年的战乱，西藏历史也从此迎来了一个相对稳定和繁荣的时期。在卫藏地区，经济的复苏和振兴以及统治者的大力支持，掀起了声势浩大的佛教复兴运动，以注重僧人戒律和修习次第为旗帜的格鲁派在西藏腹地迅速崛起，并在与其他教派的抗衡中不断发展壮大。在1578年三世达赖喇嘛与蒙古俺答汗在仰华寺会面促成了蒙藏之间的供施关系，使藏传佛教格鲁派迅速席卷了整个蒙古地区，为日后格鲁派在西藏达到权力巅峰埋下了伏笔。

在另一方面，明朝继承了元朝的施政方略，仍然通过礼遇和尊崇藏传佛教的方式达到治御西藏的目的，同时在政策上亦加以适当调整，从元代独尊萨迦派的做法改为同时推崇多个教派的方针，广行诏谕，多封众建，先后敕封噶举、萨迦和格鲁等三大教派的首领为法王。此外还册封了帕木竹巴首领扎巴坚赞等康藏五大世俗首领为王。此外，从洪武开始，明朝还先后封授了众多的藏传佛教僧人为都纲、禅师、国师、佛子和法王，大加礼遇藏传佛教僧人。同时，明朝也逐步厘定了汉藏之间的朝贡制度、在汉藏交界地带建立起了完善的军事卫所体系、土司羁縻制度和茶马贸易机构，从而最终确立了在中央王朝与西藏之间延续三百余年稳定而持久的政教关系。

除了政治统治的需要以外，藏传佛教的信仰也以其独特的宗教仪轨和修习方式深入到了明朝前期各位皇帝的精神世界之中。永乐皇帝即位伊始，即遣使入藏延请噶玛噶举派第五世噶玛巴哈立麻入京，在灵谷寺建普度大斋超度明太祖及其皇后，在永乐八年(1410)敕令以蔡巴甘珠尔为底本刊印了西藏历史上的第一部刻本大藏经，永乐十二年(1414)又遣使赴藏延请格鲁派领袖宗喀巴入朝，其弟子释迦也失代师进京，在内地主持了朝廷和各大寺院的众多法事活动。宣德以后的历代皇帝又在北京陆续修建了大护国寺、大能仁寺等众多的藏传佛教寺院，供养留京藏僧亦多至数千人之巨。往来于内地和西藏之间的僧人、使者和商人更是络绎不绝，川流不息。明朝政府以政治、宗教和经济等多重方式在汉藏之间建立起了沟通和对话的桥梁，借此产生的文化互动在汉藏交流史上达到了前所未有的繁荣程度。他们带来的不仅是世所罕有的珍奇贡品，带走的也不只是价值不菲的回赐，他们前仆后继地将自己的文化传统传递给对方，又将对方的文化传统带到自己的故土，汉藏两种文化体系在漫长的岁月里，潜移默化之中慢慢交流、融合与创新，这是历史发展的必然结果，也是汉藏两个兄弟民族之间的一段回味无穷的佳话。

在这一历史背景下，明朝成为了西藏艺术的风格转型和确立的关键时期。

在西藏艺术的发展史上，15世纪初叶完成的集大成之作——白居寺吉祥多门塔及其

确立的白居美学无疑具有里程碑式的意义，它标志着藏传佛教美术在经历了漫长的发展过程之后，终于将印度、尼泊尔、西藏本土和中原内地等区域的艺术因素兼容并蓄，完美地圆融于一体，形成了具有藏民族自己鲜明个性的艺术特色和风格。在这一巨大变革的鼓舞下，西藏涌现出了众多技艺精湛的艺术大师和大量精美的艺术作品，并由此进一步启发和催生出了勉塘、钦孜和噶玛噶智等丰富多彩的艺术流派，为藏传佛教艺术的创作最终走向成熟和定型奠定了坚实的基础。

与元代相比，明代中央政府与西藏之间绵延日久的频繁朝贡和贸易活动将汉藏之间的文化互动推向了一个新的高潮。这一时期汉地的藏传佛教美术继承了元代汉藏艺术所取得的辉煌成就，并继续沿着汉藏之间交流与融合的道路向深度和广度发展。元代时期，藏传佛教的艺术活动仅仅限于宫廷之中，或是与宫廷密切相关。而自明代以来，随着汉藏之间的文化交流不断加深，藏传佛教艺术不但在宫廷中得以延续和发展，而且逐渐渗透到了更加广阔的民间，对于这种异域风格的接受与认同深入到了社会的各个层面。这对于明清的佛教艺术和其他艺术门类都产生了巨大而深远的影响，对于中国美术史的发展注入了全新的活力。

这一时期藏传佛教美术的艺术创作主要以明朝的政治中心、藏传佛教活动最为活跃的北京为舞台，在汉藏交界地带，人员往来频繁的河西走廊和安多地区，藏汉民族杂居其间，艺术的活动在交融与创新之间亦迸发出了耀眼的光芒。同时明代后期以俺答汗为代表的蒙古势力对格鲁派的极度推崇，也极大地促进了土默特喇嘛教美术的兴起。这些均使明代内地藏传佛教艺术创作，无论在规模上还是在地域的分布上，都较元代有过之而无不及，为后人留下了大量精美的藏传佛教艺术作品。从现存明代的遗存来看，藏传佛教美术的遗存集中分布于三个地区，1. 河西走廊及河湟流域。如明初皇家敕建的名刹乐都瞿昙寺(1391—1427)、鲁土司家族属寺妙因寺(1427—1471)和感恩寺(1492—1495)。2. 北京地区。如真觉寺金刚宝座塔(1473)、阳台山大觉寺(1446)、翠微山法海寺(1443)、禄米仓智化寺(1444)以及众多藏式僧人墓塔等。3. 内蒙古土默特旗地区。如呼和浩特大召寺(1580)、席力图召(1585)、乌苏图召庆缘寺(1606)、美岱召(15世纪末)和阿尔寨石窟(18世纪以前)等。此外，还有大量诸如唐卡、卷轴画、经版画、金铜佛造像等在内的绘画和雕塑艺术作品留存于世。

以下两章我们就将在系统梳理西藏本土艺术发展状况的基础上，依此线索逐节展开细致而深入的讨论。

与元朝一样，礼遇和尊崇藏传佛教是明朝管理西藏的重要手段。明朝替代元朝之后，在藏区和西藏设官建制的同时，继续推行推崇藏传佛教、礼遇西藏高僧的政策以安定西藏、蒙古边疆。不过，在具体的施政措施上吸取了元代治藏的经验，将元代独尊萨迦派一派的做法改为尊崇西藏各个藏传佛教派别，对西藏各个教派僧人实行多封众建政策。从永乐皇帝开始，明朝先后延请西藏噶举派、格鲁派和萨迦派等各教派首领，并分别封噶举派黑帽系第五世活佛得银协巴(1384—1415)为大宝法王，封萨迦派势力的代表昆泽思巴(1349—1425)为大乘法王，封格鲁派鼻祖宗喀巴的弟子释迦也失(1354—1435)为大慈法王，同时陆续封授西藏和藏区各地的世俗首领为王。从1406年封授帕木竹巴首领扎巴坚赞(1374—1432)为阐化王开始，先后于1407年封康区灵藏首领著思巴儿监藏(？—1425)为赞善王，同年封馆觉(今西藏昌都贡觉县)首领宗巴斡即南哥巴藏卜(？—1414)为护教王，1413年封思达藏(今西藏吉隆县)首领南渴烈思巴(1399—1444)为辅教王，同年封止贡首领真八儿吉监藏(？—?)为阐教王。均赐诰、印，并准予世袭和朝贡。

除三大法王和五王之外，从洪武开始，明朝先后封授了众多的西藏和其他藏区的藏传佛教僧人为都纲、禅师、国师、大国师、灌顶国师、西天佛子和法王，大力礼遇藏传佛教僧人，并且在宪宗成化、孝宗弘治、武宗正德年间达到高峰。本来藏族僧人封授国师、禅师、都纲等职是由僧录司提名，礼部题奏，请皇帝批准。但从成化年间开始，发展到由皇帝直接派太监向吏部传旨，欲封某某僧人为某职，然后由吏部向皇帝补奏，完成封授僧职的手续。后因皇帝所传此类旨意太多，连传旨太监都觉烦累，密令不必补奏。因此《明实录》记载："时僧道官传奉浸盛，左道邪术之人荐至京师，吏部尚书君昱等无旬日不赴左顺门候接传奉，每得旨，则次日依例于御前补奏。后内官亦自讳其烦，密令勿复补奏，至废易旧制而不恤云。"①此类传奉圣旨在宪宗成化末年愈演愈烈，有时一次升职授职的藏族僧人达数十人之多，如成化二十年(1484)十一月丙戌，"太监覃昌传奉圣旨：升大慈恩寺西天

①傅翰等《明宪宗实录》，卷一五九，成化十二年十一月癸卯条。台北"中央研究院"历史语言研究所，1962年。

佛子札失藏卜、札失坚藏、乳奴班丹，大能仁寺西天佛子锁南坚赞、结斡领占俱为法王，大隆善护国寺灌顶国师著呇领占朵儿只巴西天大佛子，大慈恩寺国师绰吉坚赞灌顶大国师，国师坚呇星吉灌顶国师，禅师班麻朵儿只、札失班卓尔、讲经真巴念俱国师、讲经领占巴剌赤罗竹、觉义札巴远丹、答儿麻三加竹俱禅师……”当时朝臣中有许多人因此上书，认为封授藏族僧人太多，应当酌减，但明宪宗只是批复将法王、佛子、国师、禅师等僧职的供给减半，不准汉人冒充番僧，而封授藏族僧人的事并未稍减。成化二十一年(1485)五月壬戌，“赐西僧正觉夙慧清修妙悟翊国演教灌顶普善西天佛子大国师舍剌星吉、净修广善灌顶大国师喃渴领占等八人诰敕”。同月丙子，大能仁寺大悟法王札巴坚参奏“乞升迤西右冈寺国师亦失坚参为灌顶国师，从之”。同年九月甲戌，“以乌思藏法王差来剌麻札失藏卜领占五人为灌顶大国师、灌顶国师、禅师、都纲，赐诰敕、印、帽、袈裟等物”。同年十二月己巳，“以番僧坚呇星吉等五人为灌顶大国师、国师”。与此同时，太监传奉圣旨升赏藏族僧人的事例依然不绝于书。成化二十二年(1486)十月庚辰，“太监覃昌传奉圣旨：升大慈恩寺西天佛子舍剌星吉、大隆善护国寺西天佛子著呇领占朵儿只巴为法王”。这是一日中封两法王。同月壬午，“太监韦泰又传奉圣旨：升大慈恩寺讲经领占孙卜、觉义领占绰为灌顶大国师，讲经罗纳发剌、戒师公葛朵而只为国师”。这是一日中封四国师。同月己亥，“太监韦泰传奉圣旨：升大慈恩寺灌顶大国师喃渴领占、星吉藏卜为西天佛子，禅师参加班丹、星吉札失、都纲喃渴札失、锁南藏卜、觉义舍剌札失为国师”。这是一日中封两个西天佛子、五个国师。此外，还有对已故的藏族僧人追封为法王的，如成化二十二年十一月丁卯，“太监韦泰传奉圣旨：追封已故西天佛子端竹领占为法王，赐祭一坛”。据统计，仅明宪宗一朝，“传升大慈恩寺法王、佛子、国师等职四百三十七人，及喇嘛人等共七百八十九人，光禄寺日供应下程并月米，及随从、馆夫、军校动以千计”，所费不赀，②以至大臣们在明宪宗去世后纷纷上书，请求加以禁革。以至于明孝宗即位后，迫于群臣的压力不得不下令礼部进行清理。礼部遂对所有受封僧人均降职一等：法王、佛子降为国师，国师降为禅师，禅师降为都纲，自讲经以下革职为僧，只留十五人住京师，余皆遣回本土，对京城里的“番僧”进行了一次认真清理。但是清理的效果保持时间不长，不久“番僧”又“潜住京师，转相报(招)引”，到弘治四年(1491)又增加到数百人之多。弘治朝皇帝优礼藏族僧人和群臣劝阻崇奉番僧的记载依然不绝于书。

明朝在封授藏族僧俗的同时，准予朝贡。朝贡是明朝治理西藏的重要措施之一，贯穿于明朝始终，其目的是诏谕藏族僧俗归附，并把各教派和地方割据势力都纳入中央政府的管辖之下，令受封的僧俗官员，“领其人民，间岁朝贡”。③ 从洪武初年，明朝遣使入藏诏谕藏族僧俗后，以乌思藏摄帝师喃加巴藏卜为首的故元僧俗首领便纷纷开始入朝进贡。由于朝贡可以得到明王朝的官秩册封、职位袭替等政治上的利益，西藏的贡使于是有增无减，络绎不绝于入京道途。加之，所封的这些国师、大国师等职，不仅仅是一个名号，同时还有等级。如据《明宣宗实录》记载，宣德元年(1426)三月庚子“升乌思藏大宝、大乘、阐化、阐教、赞善五王及大国师释迦也失差来使臣阿木葛为灌顶净修弘智国师，锁南星吉为灌顶国师，俱赐二品镀金银印。领占端竹、桑结巴高竹斡升国师，赐五品银印及诰命。领占班竹儿、端竹乩藏袞国师，赐诰命。坚敦监藏、锁南失赖、领着领占、扎思巴、锁巴列升禅师，赐敕命，皆赐六品银印”。④ 不仅如此，明朝还允许授封的僧人在北京居住，同时也对他们进行提升，给予其他礼遇。因此，许多僧俗首领违令朝贡，致使明初规定西藏僧俗首领三年一贡的命令形同虚设。

藏族僧俗官员通过朝贡在得到明王朝的官秩册封、职位袭替等政治上的利益的同时，还可以得到巨大的经济利益。明朝通常都要回赐贡使数倍于贡品价值的金、银、钞、绸缎、布匹、粮食、茶叶等物品，具有巨大的经济利益。因此，许多僧俗首领经常提前朝贡，不按规定路线、时间入贡，并且人数众多，有时多达千人，从而加重了明朝的负担，以至于到成化年间朝廷不得不做出硬性的规定。鉴于“宣德、正统间，番僧入贡，不过三四十人。景泰间，起数渐多，然亦不过三百人。天顺间，遂至二三千人。及今，前后络绎不绝，赏赐不赀。而后来者又不可量”，明朝不得不于成化元年(1465)采取措施，限制入贡的时间、次数和规模，重申“仍照洪武旧制，三年一贡”。成化四年(1468)三月戊戌，礼部再次强调入贡年例，“以后乌思藏番僧人等进贡，务遵原定三

②毛纪等《明孝宗实录》，卷四，成化二十三年十月丁卯条。台北“中央研究院”历史语言研究所，1962年。
③(明)谭希思《明大政纂要》，卷三，思闲书局刻本，清光绪二十一年(1895)。
④黄彰健《明宣宗实录》，梁本卷一五，第5页，馆本卷一五，第4页。台北“中央研究院”历史语言研究所，1962年。

年一次限期、额数，审有番王印信文凭，方许存留起送。其国师、禅师关文不得徇情滥收，所进方物仍须封记”。成化六年(1470)四月乙丑，明王朝又具体规定了西藏各王和不同藏区的入贡年例和入贡路线。乌斯藏赞善、阐教、阐化、辅教四王“三年一贡，每王遣使百人，多不过百五十人，由四川路入。国师以下不许贡。其长河西、董卜韩胡二处，一年一贡或二年一贡，遣人不过百人。松、茂州地方住坐番僧，每年亦许三五十人来贡，其附近乌思藏地方，入贡年例如乌思藏，亦不许过五六十人”。⑤ 由于护教王于宣德年间入贡后绝嗣，因而不见于入贡年例的规定。大乘法王和大宝法王则享受不受限期的优待。对此，《明史·西域三》载：“初，成祖封阐化等五王，各有分地。惟二法王以游僧不常厥居，故其贡期不在三年之列。然终明世奉贡不绝云。”至于四川藏族土官，如天全六番招讨司、长河西安抚司、杂道安抚司、松藩卫诸长官司等“遇三年朝覲，差人进贡一次”，“其道皆由雅州入”。⑥ 而甘肃、青海藏僧受封为喇嘛、禅师、灌顶国师、大国师、西天佛子者，“悉给予印诰，许之世袭，且令岁一朝贡。由是诸僧及诸卫土官辐辏京师。其他族种，如西宁十三族、泯州十八族、洮州十八族之属，大者数千人，少者数百人，亦许岁一奉贡”。⑦ 至此，朝贡制度正式确定下来。

西藏与中央政府之间贯穿于明朝始终的朝贡与封赐，不仅促进了西藏地方与明代内地的经济往来，同时也加强了西藏与内地的艺术交流，促进了藏传佛教艺术在明代宫廷和内地的发展。西藏方面向明皇室供奉的礼品除氆氇、皮毛、马匹、藏绒、药材、藏香等土特产之外，通常都要进贡佛像、佛塔和舍利等宗教用品。在《明实录》中，相关记载不绝于史。如：永乐十年(1412)十二月丙寅，乌思藏尚师昆泽思巴来朝，先遣人进舍利、佛像。正统五年(1440)五月丙寅，乌思藏铁禅等寺剌麻远丹坚错等俱来朝，贡马、驼、佛像、铜塔、舍利。正统十三年(1448)五月戊子，乌思藏等处剌麻锁南巴绰尔甲等贡马、驼、玉石、氆氇、佛像、舍利等物。成化十年(1474)十一月壬申，乌思藏大乘法王遣番僧都纲剌瓦藏卜等各来朝，贡马及佛像等物。弘治元年(1488)六月辛亥，乌思藏阐化王遣番僧绰旺等来朝，贡佛像、马匹等物。这些绘画和雕塑而成的佛像和佛塔不仅仅是宗教用品，同时也是艺术品。它们的到来无疑为明代宫廷内地藏传佛教艺术创作带来了新鲜的血液。

反过来，在明朝皇帝赏赐贡使的银、钞、彩币、衣服、彩缎、锦帛、鞍马、茶、米等大量赏赐物中，也有佛经和佛像等宗教用品。与此相关的记载同样不绝于《明实录》。如：永乐六年(1408)四月庚子，如来大宝法王哈立麻辞归，赐白金、彩币、佛像等物，仍遣中官护送。永乐十一年(1413)二月戊午，尚师昆泽思巴入见，赐藏经、银、钞、彩币、鞍马、茶、米等物。永乐十二年(1414)正月壬午，正觉大乘法王昆泽思巴陛辞，赐图书及佛像、佛经、法器、衣服、文绮、鞍马、金银器皿等物，命中官护送。永乐十四年(1416)五月辛丑，妙觉圆通慧慈普应辅国显教灌顶弘善西天佛子大国师释迦也失辞归，御制赞赐之，并赐佛像、佛经、法器、衣服、文绮、金银器皿。永乐十五年(1417)二月戊午，遣内官乔来喜等赍佛像、佛经、金银法器、彩币等物往乌思藏，赐正觉大乘法王昆泽思巴。永乐十七年(1419)十月癸未，遣中官杨三保等赍敕往赐乌思藏正觉大乘法王昆泽思巴、帕木竹巴灌顶国师阐化王吉剌思巴监藏巴里藏卜、必力工瓦阐教王领真巴儿吉(监)藏、思(达藏)辅教王喃渴烈思巴、灵藏灌顶国师赞善王著思巴儿监藏、灌顶弘善西天佛子大国师释迦也矢[失]等佛像、法器、袈裟、禅衣及绒锦、彩币表里有差。明廷封赐西藏各教派的这些佛像(包括唐卡和雕塑)和佛经中的版画，都是在明廷官方作坊中创作而成的，其中包括 1410 年的永乐《甘珠尔》和永乐、宣德两朝创作的铜像。这些作品到西藏和藏区之后，反过来对西藏本土的藏传佛教艺术产生了重要的影响(详细讨论参见后述)。

二、文献中明代北京重要的藏传佛教寺院

与元代一样，为了更好地礼遇藏传佛教，稳定西藏和藏区，明朝在宫廷和首都北京大兴土木，修建藏传佛教寺院，大力延请藏传佛教僧人，在宫廷和北京传播藏传佛教。尽管迄今大部分寺院已经不复存在，但明代的正史和笔记为我们保留了大量的相关资料。文献中记载的这些藏传佛教寺院及其寺中供奉的佛像和绘制的壁画，就是受西藏藏传佛教艺术影响的结果。明代的藏传佛教艺术遗迹主要有两部分，一部分在禁城宫中，专供皇室成员膜拜；一部分则分散在北京城内外的藏传佛教寺院中。

⑤《明宪宗实录》，梁本卷二一，第 5—6 页，馆本卷二一，第 4—5 页；梁本卷七八，第 5 页，馆本卷七八，第 4—5 页。
⑥《明史》，卷三一一，列传第一九九，《四川土司传》。
⑦《明史》，卷三三一，列传第二一九，《西域三》。

宫中的英华殿、隆德殿、钦安殿和洪庆宫是明朝供奉藏传佛教佛像、进行宗教活动的重要场所，而司礼监掌管的内府番经厂则是明朝负责印制藏文经典和宫中法事活动的机构。据《酌中志》、《日下旧闻考》和《宸垣识略》等明清文献，"英华殿所供西番佛像，皆陈设近侍司其香火。其隆德殿、钦安殿香火，亦各有司也"。⑧ 而乾清宫和隆德殿所供神佛像则直至崇祯六年(1633)才全部移往朝天宫和大隆善寺。⑨ 此外，明朝南城的洪庆宫内也"为供番佛像之所"，并且供奉的佛像为"玛哈噶喇"。⑩ 此处的"西番"即指西藏，"番佛像"即指藏传佛教中的诸佛菩萨护法等神灵之像，而其中的"玛哈噶喇"则是藏传佛教中著名的护法神之一，最初源自印度，梵文为 Mahakala，藏文为 mgon-po chen-po 或 mgon-po，汉文又意译为大黑天，其信仰从元代开始就已在内地大规模地传播。⑪

英华殿、钦安殿和隆德殿不仅供奉藏传佛教佛像，供皇帝和皇室成员礼拜，而且也是明朝为皇家举行藏传佛教法事活动的重要场所，法事则由番经厂的执事太监和僧人负责。对此，明代身为太监的刘若愚在其著作《酌中志》中为我们提供了当时举行宗教活动的第一手可信资料。他说，英华殿和隆德殿，"凡做好事，则悬挂旛榜。惟此厂(番经厂)仍立监斋神于门傍。本厂内官皆戴番僧帽，穿红袍，黄领黄护腰，一永日或三昼夜圆满。万历时，每遇八月中旬神庙万寿圣节，番经厂虽在英华殿，然地方狭隘，须于隆德殿大门之内跳步叱。而执经诵念梵呗者十余人，妆韦驮像，合掌捧杵，向北立者一人；御马监等衙门牵活牛黑犬围侍者十余人。而学番经、跳步叱者数十人，各戴方顶笠，穿五色大袖袍，身被瓔珞。一人在前吹大法螺，一人在后执大锣，余皆左持有柄圆鼓，右执弯槌，齐击之。缓急疏密，各有节奏。按五色方位，鱼贯而进，视五色伞盖下诵经者以进退若舞焉。跳三四个时辰方毕。监斋神者，傀儡体制法，真盔甲器械，高与人等，如门神焉。而黑面竖发，威灵可怖。于本殿宫门安之，做法事毕，即收于本殿库中"。⑫ 刘若愚在此记述的法事跳步叱一直延续到了清代宫廷。跳步叱，俗名跳神或跳大神，是藏传佛教各寺院中流行的一种密宗舞蹈"羌姆(藏文 vchams)"。

明朝时期由番经厂举办的各种大小法事所需人力和物力都由皇帝下令内府各部门共同操办。凡是各类物资，"须先颁旨意"，而后"传各衙门答应钱粮"。至于其他物品，则有各衙门负责提供。如诵经所需纸张，由司礼监负责；桌凳、香炉等物，由内官监负责；铃杵等件则由御用监来负责；幡、桌围等物，由针工局提供；拜单、围幕、伞等件，则有司设监负责；香烛、油米，由内府供应库提供；碳饼、柴炭，则由惜薪司提供；斋供饮食，由尚膳监负责；而钟磬、锣鼓、铙钹等物，则由兵仗局负责提供。因此，皇帝对番经厂极为重视，番经厂的教授者，大多延请藏传佛教的高僧大喇嘛来担任。如明成祖时，随大宝法王入京的西天大喇嘛桑渴巴辣就于 1416 年被永乐皇帝从南京诏居北京崇恩寺居住，并奉命自"内府番经厂教授内臣千余员学习梵语、真实名经诸品、梵音赞叹，以及内外坛场"。凡遇朝廷"修设秘密斋宴"，桑渴巴辣"或得掌坛，或辅弘宣，善满主口四灌顶戒，以广发密乘"。⑬

明朝除在宫中供奉藏传佛教佛像，举行法事活动外，还在首都北京修建了众多的藏传佛教寺院。据文献记载，大护国保安寺、大隆善寺、大能仁寺、大慈恩寺、宝庆寺、法渊寺、五塔寺、兴教寺、西域寺、西域双林寺、法海寺和功德寺等寺院，就是明朝修建或改建的皇家或与皇家关系密切的藏传佛教寺院，其中大隆善寺、大慈恩寺和大能仁寺为明代北京著名的藏传佛教三大寺。

大隆善寺，即今之护国寺，位于北京西城护国寺街路北，为元明时期北京最大的藏传佛教寺院。该寺最早建于元至元二十一年(1284)，原称大都崇国寺。明宣德四年(1429)修复，更名为大隆善寺。成化八年(1472)再修，又更名为大隆善护国寺。正德七年(1512)再次维修。入清后，又经历了顺治九年(1652)和康熙六十一年(1722)的两次修葺。据黄颢先生考察，在 20 世纪寺内还存有十六通碑，其中汉文碑四通，分别为宣德十年(1435)的《西天佛子大国师班丹扎释寿像记》、天顺二年(1458)的《西天大剌麻桑渴巴辣行实碑》、正德七年(1512)的《明故大隆善护国寺西天佛子大国师张公墓塔记》和嘉靖三十二年(1553)的《敕建大隆善护国寺藏卜坚参承继祖传住持碑记》；藏文碑三通，分别为明正德七年的《重修大隆善护国寺碑》，清顺治九年(1652)的《敕建大隆善护国寺寺史碑》和康熙六十一年的《御制崇国寺碑

⑧(明) 刘若愚《酌中志》，卷一六"番经厂"，北京古籍出版社，2001 年，第 118—119 页。
⑨(清) 于敏中等编纂《日下旧闻考》，卷三四"宫室"，北京古籍出版社，2001 年，第 531 页。
⑩(清) 吴长元《宸垣识略》，卷三"皇城一"，北京古籍出版社，2001 年，第 45 页。
⑪关于"玛哈噶喇"在元代内地的传播，详细参见本书元代一章中的宝成寺。
⑫《酌中志》，第 119 页。
⑬黄颢《西天大剌麻桑渴巴辣行实碑》，见《在北京的藏族文物》，民族出版社，1993 年，第 12 页。

文》。其中，明人桃源江盈科称明代藏文碑是“番字写碑成蚓结”，[⑭]对碑中的藏文形体进行了描述。这七通碑对明代大隆善寺的相关历史都进行了记述。

现存护国寺，即明代大隆善寺的建筑布局为以汉式寺院结构为基础，结合藏式佛塔等建筑单元的汉藏合璧建筑，共七进十三殿，规模十分巨大。清代时期，建筑为“中殿三、旁殿八，最后景明殿。殿旁塔二，曰佛舍利塔”。[⑮] 明代管理僧人的官方机构僧录司曾设置于此。按1512年的《重修大隆善护国寺碑》和1553年的《敕建大隆善护国寺藏卜坚参承继祖传住持碑记》，明代的大隆善寺开有三门，寺内建有金刚殿、延寿殿、伽蓝殿、千佛殿和秘密阁殿等佛殿建筑，[⑯]与护国寺现存布局吻合。寺内各殿供奉有众多佛像，佛身金光流溢，幡幢齐备，香火缭绕，供品如云。这些佛像显而易见为藏传佛教佛像，因为明人袁宏道在其《崇国寺游记》中对此进行了明确的记载：“过番僧舍，观曼殊诸大士像，蓝面猪首，肥而矮，遍身带人头，有十足骈生者，所执皆兵刃，形式可骇。僧言乌斯藏所供多此像。”[⑰]正如黄颢先生所言，袁宏道所描述的佛像为藏传佛教中的怖畏金刚像。怖畏金刚，一译大威德金刚，为文殊菩萨化现的密宗像。显然，明代的大隆善寺中供奉有众多的藏传佛教造像。据1652年的《敕建大隆善护国寺寺史碑》，在明清之交，大隆善寺中还保存有三世佛、八思巴、宗喀巴、班丹扎释和大黑天等藏传佛教造像和藏式佛塔。[⑱] 其中一座佛塔还保存了下来，塔内装藏有众多藏式小香泥佛塔“擦擦”，佛像内装藏有明代北京刻印的梵夹装藏文佛经，“今从故宫收藏部分佛经来看，有：《时轮续》、《纳若六法》、《大黑天神续》、《胜乐金刚续》、《无量寿经续》以及《律根本续》等，其间显密经典都有，但似以密典为多”。[⑲] 毋庸置疑，大隆善寺中所存的佛像、碑刻、佛塔和佛经等文物都与藏传佛教密切相关。

实际上，大隆善寺是“西僧香火地”，[⑳]寺内不仅供奉有藏传佛教的佛像，而且还居住了众多的藏传佛教僧人。其中著名的高僧有明封大智法王班丹扎释、大庆法王凌戬巴勒丹、大觉法王札什藏布、大善法王沙加、西天大喇嘛桑渴巴辣、灌顶大国师班卓儿藏卜、西天佛子大国师张公桑节朵而只和妙济禅师绰巴扎释[㉑]等。

大能仁寺也是明代北京三大著名的藏传佛教寺院之一，位于北京西城兵马司胡同北面。该寺最早建于元代，初名能仁寺，明洪熙元年(1425)修建后，加额大能仁寺，正统八年(1443)再修。有关寺院的历史和明代维修后的状况，明代礼部尚书胡濙在《大能仁寺记略》中进行了比较详细的记述：“京都城内有寺曰能仁，实元延祐六年(1319)开府仪同三司崇祥院使普觉圆明广照三藏法师建造。逮洪熙元年，仁宗昭皇帝增广故宇而一新之，特加赐大能仁之额，命圆融妙慧净觉宏济辅国光范衍教灌顶广善大国师智光居之。其殿堂楼阁，高明宏壮，像设庄严，彩绘鲜丽，禅诵有室，钟鼓有楼，庖湢库庾，幡幢法具，靡不完美。惟四天王殿以及廊庑颓圮弗称。正统八年冬，少监孔哲重新修盖，并塑四天王像。”[㉒]尽管除了四天王像，胡濙没有给我们留下寺内供奉佛像的更多记载，但是从寺中主要居住者为藏传佛教僧人的史实推断，大能仁寺与大隆善寺一样，寺内供奉的大多数佛像同样为藏传佛教造像。该寺僧人颇受朝廷器重，大悟法王札巴坚参、锁南坚参和结斡领占等三人先后被朝廷封为法王。

大慈恩寺在明代与大隆善寺和大能仁寺号称京都的三大寺，其地位在成化年间和正德年间十分显赫，其名称和寺中僧人活动频繁见载于《宪宗实录》和《武宗实录》之中，备受朝廷青睐。其位置据明清史籍，有两种不同说法。据明代万历年间史籍《长安客话》，该寺原名海印寺，位于海子桥北，“宣德年间重建，改名慈恩，今废为厂”。[㉓]《明一统志》也有相同记载，并且进一步说是在宣德四年(1429)重建的。[㉔] 海子按《长安客话》所载位置，系“积水潭水从德胜门桥东下”，灌溉桥东若干顷公田后，“稍折而南，直环北安门宫墙左后，流入禁城为太液池。汪洋如海，故名海子”。由此可知，大慈恩寺应在积水潭与鼓楼附近的什刹海

⑭(明)江盈科《崇国寺》，见(明)刘侗、于奕正《帝京景物略》，北京古籍出版社，2001年，第35页。
⑮《宸垣识略》，卷八“内城四”，第147页。
⑯《重修大隆善护国寺碑》，碑文见《在北京的藏族文物》，第96页。
⑰(明)蒋一葵《长安客话》，卷一“皇都杂记”，北京古籍出版社，2001年，第20页；《日下旧闻考》，卷五三，“城市”，第847页。
⑱碑文见《在北京的藏族文物》，第93—95页，同时参见第10页佛塔照片。
⑲《在北京的藏族文物》，第10页。
⑳康熙《御制崇国寺碑》，见《日下旧闻考》，卷五三“城市”，第846页。
㉑关于对这些高僧的考证，详细参见《在北京的藏族文物》，第10—14页。
㉒《日下旧闻考》，卷五〇“城市”，第801页。
㉓《长安客话》，卷一“皇都杂记”，第16页。
㉔《明一统志》云：“大慈恩寺在府西海子上，旧名海印寺，宣德四年重建。”见《日下旧闻考》，卷五四“城市”，第874页。

附近一带,同时在万历年间被废为厂。清代史籍《日下旧闻考》在引述《长安客话》的记述后,结合嘉靖五年(1526)海潮寺和龙华寺碑进一步考证说,与海印寺相邻的碧峰寺前的马公厂就是以前的海印寺(即大慈恩寺旧址)。㉕ 但18世纪清人吴长元则认为始建于金代的双塔寺又叫慈恩寺:"双塔寺在小时雍坊西长安街,金章宗建,即元庆寿寺……明重修,易名曰大兴隆寺,又曰慈恩寺。后废,即其地为射所,名讲武堂,又以为演象所。"㉖黄颢先生据此认为此即明代显赫一时的大慈恩寺,并考证其寺址"在西长安街(即电报大楼西,旧时即西长安街28号)"。㉗ 于是,在文献中就出现了两座慈恩寺,位置一南一北。但据刘侗、于奕正于明代嘉靖年间撰著的《帝京景物略》中有关双塔寺的记载,双塔寺在明代叫大兴隆寺,但并无又名慈恩寺一说,并且说慈恩寺在海子桥。对此,该籍详细明确说:"(嘉靖)二十九年(1550),锦衣卫都督陆炳请改大兴隆寺址为射所,寻以金鼓声彻大内,拟改建玄明宫,其射所别于大慈恩寺址。在海子桥,今废为厂。"㉘此载与《长安客话》和《明一统志》之载吻合,因此不知《宸垣识略》所载之所本。由此推之,明代似乎有两座大慈恩寺。不过,从《日下旧闻考》辑录的张弼《花朝游大慈恩寺诗》中对海子桥大慈恩寺的描述来看,海子桥大慈恩寺才是与藏传佛教相关的明代皇家寺院大慈恩寺,因为诗中不仅提到寺中住有藏传佛教僧人,而且还提到了藏人喜好的用川茶和酥油熬制的酥油茶:"花朝寻花不见花,行行直至梵王家。周遭金海波光合,远近翠楼烟景赊。彩衲番僧通汉语,香酥仙乳荐巴茶。凭高总览乾坤胜,万岁山蒸五色霞。"㉙此处的"番僧",即指来自西藏和其他藏区的僧人,与《明实录》所载完全一致。按《明实录》和《明史》,其中札巴坚参于成化四年(1468)四月庚戌被封为大悟法王,札实巴也在成化年间被封为大应法王,札失藏卜、札失坚藏、乳奴班丹三人在成化二十年(1484)十一月丙戌被封为法王,舍剌星吉在成化二十二年(1486)十月庚辰被封为法王,乳奴领占、舍剌扎俱于正德五年(1510)六月壬辰被封为法王。

遗憾的是,迄今我们找到的文献除对大慈恩寺优美景致有所记载以外,没有发现对其建筑布局和其中供奉佛像的任何记载。

据《明实录》,大慈恩寺在宣德四年经过重建之后,至少先后又于成化和正德年间进行了三次维修和扩建。其中,成化十九年(1483)二月甲戌,宪宗"命总兵官太子太保襄城侯李瑾统军夫万人,修大慈恩寺"。正德七年(1512)十一月戊戌,"大慈恩寺法王乞修造僧房,许之。工部以民穷财尽为言,不听"。正德八年(1513)四月己酉,"大慈恩寺番僧乳奴领占奏修本寺方丈。上命工部会年例物料修理,兵部拨官军三千人、锦衣卫军士三百人赴役。其后毕功,复遣礼部官报谢"。㉚ 明代朝廷动辄动用上万人的军队,甚至是身负特殊重任的锦衣卫来参加寺院的修建,这在历史上十分罕见。这一方面说明了大慈恩寺显赫的地位,另一方面也说明了朝廷对藏传佛教的重视程度。

大慈恩寺、大隆善寺和大能仁寺等三大皇家寺院之所以享有如此高的地位,主要与这些寺院中僧人的职责有关。这些职责主要有:一、担任朝廷的使者,前往西藏和其他藏区安抚和封赐僧俗首领,明朝以此来维系和加强对西藏和藏区的统治,从而达到"远夷率服,边境无虞师之"的目的。《明实录》留下了与此相关的大量记载:1467年,"大慈恩寺灌顶净修弘治(智)国师结列领占蒙遣剌麻著旦领占等,乌思藏公干回,各贡氆氇等物。以彩段、钞贯等物给赐之"。1470年,大隆善寺西天佛子大国师张公桑节朵而只于"奉敕命差往乌斯藏封阐化王";1478年,"大能仁寺都纲舍剌藏卜并静修弘善大国师镇[锁]南坚参等,奉命往临洮等处回,各献马、驼等物"。1507年,"遣大慈恩寺都纲札巴也失充正使,大能仁寺都纲锁南短竹充副使,赍诰敕、赏物,往封灵藏赞善王端竹坚昝";1511年,"大慈恩寺都纲札巴也失等遣往灵藏封授赞善王回京,贡方物、驼、马"。1513年,"大慈恩寺僧三竹班丹往灵藏封赞善王回,诏升一级"。其中最著名的使者首推大隆善寺大智法王班丹扎释,他先后七次奉命前往西藏。二、为皇室成员举行佛事活动,为国祝厘。这些寺院的僧人除平时诵经坐禅、举行法事之外,还要奉诏为皇帝等皇室成员讲经说法,举行庆赞等各种法事。如弘治十二年(1499),"时清宁宫新成,有旨命大能仁寺灌顶国师那卜坚参等设坛作庆赞事三

㉕《日下旧闻考》,卷五四"城市",第875页对此记载道:"海印寺久废,今海潮寺中有嘉靖五年碑云,海印寺东为广福观,西为海潮寺,则寺址应在海潮寺东。再考龙华寺碑云,辅碧峰与海印,今碧峰寺前有地名马公厂,殆即《长安客话》所云海印寺久废为厂者与!"
㉖《宸垣识略》,卷七"内城三",第131—132页。
㉗《在北京的藏族文物》,第20页。
㉘《帝京景物略》,卷四"西城内",第159页。
㉙《日下旧闻考》,卷五四"城市",第875页。
㉚分别参见《明实录》,梁本卷二三七,第2页,馆本卷二三七,第2页;梁本卷九四,第7页,馆本卷九四,第6页和梁本卷九九,第3页,馆本卷九九,第2页。

日”。由于明武宗对藏传佛教极为信奉，因此经常诏令僧人入宫，修习密宗，[31]许多僧人因此而晋升，被封为国师、大国师、西天佛子和法王，以至于封赏泛滥。如正德五年四月戊戌，“升大能仁寺国师那卜坚参、禅师札巴藏播为法王，都纲那卜领占为佛子，公葛端竹、坚挫扎失为禅师，大隆善护国寺剌麻绰即罗竹为佛子，大慈恩寺国师乳奴领占为西天佛子”。不到两个月，正德五年六月壬辰，乳奴领占、舍剌扎又升为法王。同年，明武宗也自封为大庆法王，命铸大庆法王西天觉道圆明自在大定慧佛金印，及铸印成，定为天字一号。据统计，仅明宪宗一朝，“传升大慈恩寺法王、佛子、国师等职四百三十七人，及喇嘛人等共七百八十九人，光禄寺日供应下程并月米，及随从、馆夫、军校动以千计”，所费不赀。正因如此，在朝臣三番五次的奏请下，才不得不象征性地对所封番僧降级，并减少在京番僧人数，但成效甚微。这些受封僧人享有很高地位，“服食器用僭拟王者，出入乘棕舆，卫卒执金吾杖前导，达官贵人莫敢不避路。每召入大内诵经咒，撒花米赞吉祥，赐予骈蕃，日给大官酒馔牲饩至再，锦衣玉食者几千人。中贵人见辄跪拜，坐而受之。法王封号有至累数十字者”。[32] 三、从事佛教文化事业。与此同时，这些僧人还从事教授佛法、翻译、刻印和校对佛经以及帮助修建寺院、指导藏传佛教艺术的创作等佛教文化事业活动。如大隆善寺大智法王班丹扎释不仅于1439—1443年间出资助缘修建了北京的法海寺，而且还于1447年校对《圣胜慧到彼岸功德宝集偈》，并令雕版印刷新译佛经，成为北京早期朱砂字版藏汉对照佛经的珍本；西天佛子桑渴巴辣于永乐年间在番经厂任教，教授佛法；西天佛子大国师张公桑节朵而只不仅于1489年在天宁寺讲习观法，而且还为皇帝译写各佛修习讲说秘密戒法等等。此外，以法海寺为首的寺院中所供奉的藏传佛教佛像和绘制的壁画，也与在京西僧的指导密切有关（详见本章法海寺内容）。正因如此，这些藏传佛教寺院及其僧人在明代享有较高的地位，颇受朝廷的重视。

此外，西域双林寺也是一座重要的藏传佛教寺院。据《帝京景物略》，该寺为西竺南印土僧左吉古鲁建于万历四年（1576）。[33]寺内“佛殿三重，前二重本寺僧众居之，后殿奉玛哈噶拉佛，以处西域梵僧，别辟门于寺左侧”。[34] 按王槐《双林寺碑略》，其布局，“寺前为山门，金刚、钟鼓二楼，天王殿宇中为佛殿，左右伽蓝、护法，后为方丈，左右斋堂、禅室，两侧厨、库、僧房”。[35]“寺殿所供，折法中三大士，西番变相也。相皆裸而跣，有冠，有裳，有金缨络，犼、象、狮各出其座下。中金色，勇猛丈夫也，五佛冠。上二，交而铃杵。下二，趺而坐。左右各蓝色，三目，彩眉，耳旁二面，顶累二首，乃髻。首三相腰，各周以骷髅，而带以蛇。左喙鼻耳角，牛也。三十二臂，一十六足，中二手交，把骷髅半额，而铲取其脑。其三十手所执械：号者，旗旛铃鼓焉。御者，牌金火轮焉。缚者，绳。击者，棰杵。杀者，刀、叉、枪、剑、钺钺、弓矢焉。其所执残身头手足肉骨，血淋淋皆新。其有陈者，骷髅也。足左踏皆若凤，右踏皆若马。各有人金冠合掌，腰腹承之，其一人两手掐捧而悲也。右，魔王鬼神像也。其耳环，一十八臂而四足，手二交而托，十四仰而托，托皆葛巴剌碗。左之碗，盛菩萨，右盛虎、狮、象、驼、犀、海马，三色焉。葛巴剌碗者，解顶颅骨而金络，瓣棱尖如莲房也。足踏人四色，前仰后伏之。殿壁所遍绘，亦十方如来，示现忿怒尊者像也。有鞯，人革，其面爪趾宛然者。有倒络人首而为缨，蹬骷髅口而为蹬者。有载人面兽，若猎而狐兔雉累者。有尸三刃穿，有戟三首贯者。有方啣人半身，而披发垂于吻者。其计令瞻而众怖，思而猛醒欤？忿怒变像，乌斯藏每贡之，曰马哈剌佛。寺后一出山，山前一塔，傍皆朱樱。”[36]《帝京景物略》对寺内供奉的大威德金刚、大黑天等雕塑和所绘十方佛等壁画进行了详细的记述，尤其是对大威德金刚造像学的描述，十分准确。

同样，在双林寺东面还有一座藏传佛教寺院兴教寺。按《帝京景物略》，该寺于“成化二十一年建，以居大兴法王嘉勒斡凌戬”。[37] 成化二十一年六月二十九日所立的《兴教寺成化敕旨碑》对该寺的由来、地界、住持等进行了详细的记载。据碑文，该寺由“司设监太监王助存曰赎宛平县民黄升等地修建，以为祝厘之所。其界东至叉道，南至大道，西至观垣，北至河岸。又建立

[31]《明实录》，梁本卷二四，第5页，馆本卷二四，第5页说：“时上颇习番教，后乃造新寺于内，群聚诵经，日与之狎昵矣。”并且对于“佛经、梵语，无不通晓”。
[32]《明实录》，梁本卷五三，第8页，馆本卷五三，第7页。
[33]《日下旧闻考》，卷九七“郊坰”，第1620页注释，此名在清代又改译为足克戬古尔。其中，“足克戬，唐古特语，首饰也。古尔，帐房也”。
[34]《日下旧闻考》，卷九七“郊坰”，第1620页。
[35]《日下旧闻考》，卷九七“郊坰”，第1621页。同时据该碑，该寺只修建了一年：“工始于二月之春，落成于八月之秋。”
[36]《帝京景物略》，卷五“西城外”，第205—206页。
[37]《帝京景物略》，卷五“西城外”，第206页。按《日下旧闻考》，卷九七“郊坰”，第1621—1622页注释，“嘉勒斡，唐古特语胜也。凌戬义已见前，旧作结斡领占”，其藏文对音因为rgyal-ba rin-chen。

宝塔一座于内。朕已赐额曰兴教。今助已故,特赐为大兴法王嘉勒斡凌戬梵修之所。国师扎巴藏布为寺提督,讲经索诺木巴勒丹兼住持,都纲章台杨扎巴为住持,朝夕领众梵修。所赎升等田地一顷五十八亩五分该征粮草,悉令有司除豁,仍与寺管业。嘉勒斡凌戬恐年久被人侵占,乞换敕护持,兹允其请颁给之。自今凡官员军民诸色人等,毋得侵占田土及侮辱欺凌以沮坏其教。敢有不遵朕命者,论之以法。故谕”。[38] 碑文中所载大兴法王,《明实录》和《明史》均缺载,其事迹无考。但从其名字与该寺提督和另两位住持的名字来看,三人均为藏人,该寺因此无疑是一座藏传佛教寺院。

位于海淀区白石桥的五塔寺也是明代修建的藏传佛教寺院。该寺叫真觉寺,系成化九年(1473)按照印度金刚宝座塔样式修建,因其造型为五塔,俗称五塔寺。《帝京景物略》对其修建原由、年代、造型及其象征意义都进行了详细记载:“成祖文皇帝时,西番板的达来送金佛五躯,金刚宝座规式,诏封大国师,赐金印,建寺居之。寺赐名真觉。成化九年,诏寺准中印度式,建宝座,累石台五丈,藏级于壁,左右蜗旋而上,顶平为台。列塔五,各二丈,塔刻梵像、梵字、梵宝、梵花。中塔刻两足迹。他迹,陷下廓摹耳;此隆起,纹螺若相抵蹲,是蹍趾着迹涌,步着莲生。灯灯焰就,月满露升,法界藏身,斯不诬焉。按西域记:五塔因缘,拘尸那揭罗国,即中印土。娑罗林精舍,有塔。是金刚神躄地处。次侧一塔,是停棺七日处。次侧一塔,是阿泥楼陀,上天告母,母降哭佛处。次一塔,是佛涅槃般那处。次侧一塔,是佛为大迦叶波现双足处。又按僧祇律,亦五塔因缘,云塔有舍利者,支提,无舍利者,凡人。起塔于佛生处,得道处,转法轮处,佛泥洹处,菩萨像、辟支像、佛像、佛足迹处,得安华盖供养。上者,供养佛塔,下者,供养支提也。寺因缘者,寺因山水,缘贤圣熏修也。塔前有成化御制碑。”[39]五塔至今仍保存得比较完整,与此载略微不同之处是,塔上除书写梵文之外,还书写有藏文。与此同时,塔身所雕诸佛菩萨浮雕均为藏式造像,此即金坛王樵《登真觉寺浮图》诗中所谓“石阁三层上,金刚五座连,御家赐出西番样”[40]之所指(关于五塔寺艺术,将在随后详细讨论)。

位于西山的功德寺也是元明时期京城内的藏传佛教大寺。该寺始建于元天历三年(1330),“旧名护圣寺”,即元代的大承天护圣寺[41],“修于宣德二年(1427),因改今名。正殿及方丈凡七进,基皆九撰,拟掖庭制度,费数十万缗”。明时寺内尚有元代“番字”藏文碑一通。功德寺规模宏大,建筑十分壮丽,雕梁画栋,“象设工而丽”,“两廊画壁俱宏丽”,“后殿尤为精丽,殿柱及藏经笥皆锥金。锥金者,布纯金为地,髹彩其上,以锥画之,为人物花鸟状若绘画然。又有刻丝观音一轴,悬于梁际,此宋元物,寺中云禁中所赐也”。[42] 为此,明代著名诗人和画家文徵明留下了“琅函万品黄金宇,飞阁千层白玉楹”的精美写照。[43] 从宣德十年宣德皇帝驻跸开始,该寺“自后遂为列圣驻跸之所”,及至嘉靖中车驾驻此,“膳罢周行廊庑,见金刚像狞恶,心忽悸而怒,因以宫殿僭逾坐僧罪,撤去之,寺遂废”。[44] 另据《琅邪漫钞》,“正统时张太后尝幸此,三宿乃返”,并“命中书舍人写金字经置于东西房”。[45] 由此可见,功德寺是一座与皇家关系极为密切的皇家寺院。

保安寺也是一座明代重要的皇家藏传佛教寺院。该寺又叫护国保安寺或大护国保安寺,位于北京“都城南三里许”“米市胡同北口保安寺街”。其创建年代和建筑布局,郭秉聪《重修保安寺碑略》详述其事:“创自正统年间,岁久寖废。嘉靖时重修,鸠工聚财,撤颓拓隘,梵宇佛像,金碧辉煌,以至僧舍、斋堂、门庑、庖库之属,靡不整饬。规模壮丽,视昔加倍矣。”[46]据《明实录》,该寺住有两位重要的法王。一位是大善法王星吉班丹,一位是大德法王绰吉我些尔。[47] 其中,大善法王星吉班丹于正德十五

[38]碑文见《日下旧闻考》,卷七七“国朝苑囿”,第1291页。另据该页,至清代,除该碑和正德刻石尚存外,寺已不存。
[39]《帝京景物略》,卷五“西城外”,第200—201页。
[40]《帝京景物略》,卷五“西城外”,第201页。
[41]关于大承天护圣寺,详见第四章(上)第二节相关内容。
[42]《怀丽堂集》,见《日下旧闻考》,卷一〇〇“郊坰”,第1660页。
[43]《长安客话》,卷三“郊坰杂记”,第51—52页。关于始建,第51页云:“西湖上有功德寺,旧名护圣寺,建自金时,元仍旧。”但《日下旧闻考》,卷一〇〇“郊坰”,第1659页认为,功德寺就是元代之大承天护圣寺,创建于元代。原文为:“大承天护圣寺创自元时,规制钜丽,至正初毁而重新。明宣德间修建,改名功德寺,至嘉靖时遂废。本朝乾隆三十五年(1770)奉敕重修。”同书第1661页所引清代乾隆《御制重修功德寺碑记》也认为,此寺前身系大承天护圣寺。据(元)虞集《道园学古录》,卷二五《大承天护圣寺碑》,大承天护圣寺建于元文宗天历三年(1330)。(台北)商务印书馆,1968年,第359页。
[44]《长安客话》,卷三“郊坰杂记”,第52页。
[45]《日下旧闻考》,卷一〇〇“郊坰”,第1660页。
[46]碑文详见《日下旧闻考》,卷六一“城市”,第997页。
[47]《日下旧闻考》,卷四九“城市”,第786页,绰吉我些尔在清代改译为“绰尔济鄂特色尔”。按其注释:“绰尔济,唐古特语法师也,鄂特色尔,金光也。”其藏文为chos-rje vod-zer。

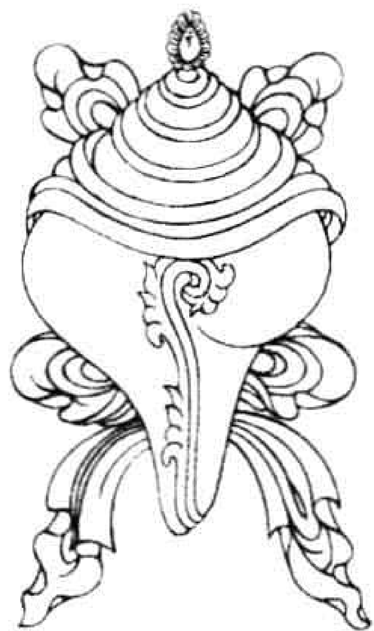
年(1520)圆寂,明武宗破例依其弟子之请“祭葬”,并“命工部给葬价二千两”。[48] 大德法王绰吉我些尔则是对明武宗信仰藏传佛教产生重要影响的人物之一。他本来为西藏大乘法王的贡使,1510 年奉大乘法王之命入京朝贡,由于“是时,上诵习番经,崇尚其教,常(尝)被服如番僧,演法内厂”,与他经常“出入豹房”而留京,并得宠信。[49] 他不仅从此平步青云,一跃成为大德法王,他所居住的大护国保安寺也因此而受益。1513 年,明武宗“令大兴、宛平二县拨佃户二十余护国保安寺以贡洒扫”。正是因为“西番得幸豹房”,保安寺的一些僧人才有恃无恐,违法乱纪。1518 年,明武宗“遣大护国保安寺番僧觉义领占札巴等充正、副使,率其徒二十七人入乌思藏国,封其酋为阐教王”。这本来是一件严肃而又荣耀的政治使命,但他们却乘机“贩载食盐”,“在途科索亡厌”,“至吕梁,群殴管洪主事李瑜濒死”,[50]造成了极为恶劣的影响。也正是因为明武宗在“西华门内豹房之地,建护国禅寺,延住番僧,日与亲处”而“政务废弛”和领占札巴之流违法乱纪,导致了朝廷上下的一片反对。因此,嘉靖皇帝继位后,大护国保安寺于 1523 年被改成了燕山府军等卫,凡十五所。[51]

至今仍然矗立在北京石景山区模式口的法海寺也是一座与藏传佛教关系密切的明代寺院。据刘机《重修法海禅寺记略》,法海寺创建于 1439 年,由明英宗赐名。[52] 另据法海寺现存建寺助缘碑,以大智法王为首的数十名西藏僧人资助了该寺的修建。寺中现存具有藏式风格的二十天和五方佛壁画以及藻井中完全是藏式风格的曼荼罗彩画创作,显然都与这些西藏僧人有关。关于这些艺术的详细讨论,参见随后法海寺一节内容。

[48]《明实录》,梁本卷一二五,第 9 页,馆本卷一二五,第 8 页。
[49]《明实录》,梁本卷一二一,第 4—5 页,馆本卷一二一,第 3—4 页。
[50]《明实录》,梁本卷一六四,第 11 页,馆本卷一六四,第 10 页。
[51]《日下旧闻考》,卷四九“城市”,第 786 页。
[52]碑文详见《日下旧闻考》,卷一〇四“郊坰”,第 1723 页。

第二节

明代西藏本土的藏传佛教艺术



随着元朝的结束，西藏也结束了萨迦派辉煌的历史，帕木竹巴取而代之，成为明代西藏新的地方政权。明代的西藏是西藏历史上社会、经济、文化和宗教等各方面蓬勃发展的黄金时期之一。西藏维持了二百多年相对稳定的社会局面，社会的稳定促进了经济的发展和宗教文化的兴盛，宗教的兴盛导致了宗教艺术的繁荣。此时期，西藏本土的藏传佛教艺术走向了全面成熟的阶段，其标志是将各种域外风格兼收并蓄，融会贯通，涌现出了众多技艺精湛的大师、别具一格的绘画和雕塑流派以及大量精美的绘画和雕塑杰作。这些绘画流派主要有勉塘画派、钦孜画派、噶玛噶智画派和小鸟画派。①

一、明代西藏重要的艺术流派

1. 勉塘画派

勉塘画派(sman-thang-pa)是15世纪中叶产生的一个对后世具有重要影响的绘画流派。该画派以其创始人勉塘巴·勉拉顿珠(sman-thang-pa sman-bla dun-grub)的名字而命名。由于他出生于西藏山南洛扎县的勉塘地方，因此他被人们称为勉塘巴(勉塘地方的人)或勉塘大师，他所创立的画派也被称为勉塘画派。勉拉顿珠的具体生卒年不详，大约生于15世纪20或30年代，据说他的生日与洛扎当地一个很有开采价值的朱砂矿发现的日期一致。勉拉顿珠尽管自幼十分聪慧，很快地就掌握了读写和许多书体，但其绘画方面的天赋并没有机会得到展现。只是由于婚姻不幸，离家出走，在四处流浪途中的偶然机会才激发了他的绘画灵感。当他来到浪卡子以南约二十公里处的羊卓达隆地方时，他无意中发现了一盒画笔和一些作为粉本的线描，从此他对绘画产生了强烈的兴趣。之后，他潜心学习绘画，遍求名师，最后在日喀则地区投到了当时最杰出的画家多巴扎西杰波的门下。勉拉顿珠经过多年的努力，不仅掌握了西藏流行的各种绘画风格，而且前往江孜白居寺、萨迦寺和乃宁寺等著名艺术之地观摩。最后他将这些绘画风格融会贯通，创立了独特的勉塘画派。

勉塘画派的重要特点之一是，在很大程度上将汉地风格的山水画和其他汉地风格特征融合到绘画的背景之中。在勉拉顿珠的作品的背景中，将汉地青绿山水融合得水乳交融。传统中占主导地位的红色(或橙红色)让位于青绿背景，同时在青绿背景中添加了一些尼泊尔纽瓦尔艺术的装饰图案。据文献记载，勉拉顿珠的这一做法得益于中原内地创作的缂丝唐卡，当他第一次看到中原内地创作的一幅描绘佛的缂丝唐卡时，他忽然回忆起他从前在汉地创作这幅作品时的情景。从此以后，勉拉顿珠的绘画风格就更加靠近中原内地的绘画。

勉拉顿珠不仅是一位著名的画家，还是一位著名的艺术理论家。他一生撰著了两部重要的绘画理论著作，即《论典善说宝鬘》和《如来造像度量品·如意宝珠》。在这两部作品中，他对唐卡、壁画和雕塑创作的颜料、色彩的调配、晕染、造像比例和量度以及绘画工具和

①有关西藏传统画派的研究，参看扎雅·诺丹西绕著，谢继胜译《西藏宗教艺术》"西藏传统画派"一节，西藏人民出版社，1989年。另外参看[德]大卫·杰克逊著，向红笳、谢继胜、熊文彬译《西藏绘画史》对相关藏文文献的详尽分析。西藏人民出版社、明天出版社，2001年。

材料的制作等方方面面都进行了详细的阐述。这些理论都是对他自己和15世纪西藏艺术家艺术实践的集中总结，具有重要的指导意义。因此，《如来造像度量品·如意宝珠》被奉为艺术领域的经典，成为后世艺术家艺术创作必备的基本著作。

勉拉顿珠一生创作了大量的绘画作品，但由于各种原因，除部分作品见载于史籍之外，真正明确属于他创作的传世品十分稀少。据《一世达赖喇嘛传》，在扎什伦布寺的殿堂内有不少勉拉顿珠及其弟子的作品。从1458年开始，勉拉顿珠携带弟子就参与了1447年始建的扎什伦布寺的壁画绘制工作。他们先后在大经堂绘制了八十四位大成就者环绕金刚持和十六罗汉环绕释迦牟尼佛的大型壁画，他本人还完成了释迦牟尼的佛传故事壁画十二宏化图的构图。1464年，他用汉地风格在大经堂创作了佛传壁画，同时在大殿北壁度母变和面向正门的两个柱子之间绘制了不动明王和马头明王壁画。1468年，他与弟子们再次来到扎什伦布寺，在他的指导之下，完成了一幅大约长28米，宽19米的巨幅释迦牟尼布画唐卡作品。1469年，他用绘制巨型唐卡剩下的画布创作了一幅度母唐卡，同时他还绘制了主殿门廊殿四大金刚的壁画。②

正是由于勉拉顿珠的传世作品不多，因此也只能从文献中去领略他的作品和他所创立的勉塘画派的风格。18世纪著名的学者杜玛格西·丹增彭措在其著作《彩绘工序明鉴》一书中对勉塘画派的风格进行了如下总结：

> 颜色和晕染皆厚重。除了略有些松散外，在很多方面他的布局很像汉地卷轴画。此外，人物的安排并不紧凑而略有些凌乱。人物的姿势，骨相和肌肤都异常完美，脖颈较长，双肩下垂，五官轮廓鲜明突出。画面晕染充分，用色细腻、柔和、富丽堂皇。石青和石绿色很突出。因为在一定距离看，这两种颜色非常优美，如果趋近一些，两种颜色更为细腻，衣袍和饰带的形状不对称。虽然基本色非常多，但比汉地基本色要少，比一百多种其他的绘画在佛像色调上更为丰富。通过有一些力度的晕染笔触进行晕染的痕迹很清楚。这就是勉塘巴画派。

勉拉顿珠的风格随后被许多艺术家继承、演绎和发展，其中在早期贡献最大的是他的儿子勉塘巴绛央巴和侄子勉塘巴希瓦沃。勉塘巴绛央巴曾在1506年参与了羊八井寺院壁画的绘制，羊八井寺的巨幅锦缎唐卡的草图也出自他的手笔。勉塘巴希瓦沃则参与了1484年由四世红帽系噶玛巴活佛资助的洛扎色喀寺译师玛尔巴像壁画的绘制。随着勉拉顿珠弟子们的大力弘传，勉塘画派赢得了不少追随者，其画风迅速流行西藏各地，并造就了一大批技艺精湛的杰出艺术家。随着他们的推陈出新，勉塘画派被进一步发扬光大，并在17世纪后一跃成为西藏的主流画派。其中，16世纪时期的陈卡瓦·班丹洛珠桑波（？—1570?）、丹玛桑杰拉旺和竹钦白玛噶波（1527—1592）等人起到了承前启后的重要作用。陈卡瓦或日卡瓦·班丹洛珠桑波是16世纪勉塘画派的主要宏传者之一，是著名的画家、艺术理论家和诗人，被誉为“画家之主工巧天的化身”。建于16世纪的格鲁派的早期重要寺院曲科杰寺中的壁画是他的代表作。曲科杰寺由二世达赖喇嘛根敦嘉措（1475—1542）修建，由于他是二世达赖喇嘛的弟子，因此他于1536年奉命参加了该寺壁画的创作。据记载，集会大殿的所有壁画都是他亲自勾线起稿而由其他画家按照他的风格创作而成的，因此风格保持了高度的统一。精于绘画的二世达赖喇嘛也对他的绘画才能赞不绝口，褒奖有加。

出生于西藏东部丹玛地区的喇嘛桑杰拉旺是16世纪勉塘画派中最有成就的画家之一。由于他生于噶玛噶举派世家，因此有机会从师八世噶玛巴活佛米久多吉（1507—1554）学习各种知识。米久多吉活佛尽管不是艺术家，但却是一位著名的艺术鉴赏家。米久多吉发现了他的艺术天赋，并对他给予了极大的鼓励和支持。在米久多吉活佛的影响下，桑杰拉旺把宗教绘画创作当作他主要的禅定实践，并精通各种神像的造像量度和造型，在南噶玛寺和丹玛地区的萨噶等地创作了大量的壁画。与此同时，桑杰拉旺还培养了一批弟子，其中画家根顿沃色和雕塑家达征贡波青出于蓝而胜于蓝，在康区颇负盛名，从而扩大了勉塘画派在康区的影响。

竹钦白玛噶波是16世纪勉塘派另外一位著名的画家、艺术理论家和鉴赏家。尽管他的作品以勉塘画派的画风而闻名，但他也十分熟悉钦孜画派的风格，对两派的艺术家都不偏不倚、一视同仁。他的作品主要保存在他于16世纪30年代主持修建的

②参看益西孜摩(ye-shes rtse-mo)1494年撰《一世达赖喇嘛传·稀奇宝鬘》(*rje thams cad mkhyen pa dge vdun grub pa dpal bzang povi rnam thar ngo mtshar rmad byung nor buvi vphreng ba*)，藏文本，第261—276页。

扎西通默大寺中。当时,他邀请了七十余位勉塘画派和钦孜画派的艺术家和工匠来参加其中的艺术创作。

在明清交替之际,在勉塘画派中诞生了另一位伟大的艺术家却英嘉措。其主要贡献是在继承传统绘画的基础上推陈出新,独辟蹊径,创造了勉塘新画派,史称“门萨”。与此相对,由勉拉顿珠开创的画派被称为勉塘老画派。却英嘉措主要生活在17世纪中后叶西藏和中原内地的历史正处于改朝换代的重大变革时期,他的创作主要得到了五世达赖喇嘛和四世班禅洛桑却吉坚赞(1567—1662)等格鲁派领袖的支持,他的画派因此在清初获得了极大的发展,迅速成为该时期的主流画派(有关却英嘉措及其作品详见清代有关章节)。

2. 钦孜画派

钦孜画派(mkhyen-rtse)也是西藏15世纪中叶出现的一个著名的艺术流派,其名称从其创始人钦孜钦摩而来。钦孜钦摩出生在洛扎地区(今山南贡嘎县)贡嘎岗堆地方,与勉塘画派的创始人勉拉顿珠生活在同一时代,年纪比勉拉顿珠稍长一些,都是当时著名画家多巴・扎西杰波的弟子。

钦孜钦摩一生精通绘画和雕塑,创作了大量的作品。其中,位于今山南贡嘎县贡嘎寺中的壁画和雕塑作品使他在西藏绘画界声名远扬。他在该寺创建者贡嘎多吉丹巴・贡噶南杰(1432—1496)的指导下,在贡嘎寺绘制了多幅壁画,其中集会大殿中的《如意藤》佛本生故事壁画和二楼喜金刚殿中的密宗四部诸佛菩萨壁画就出自他的手笔。这些作品不仅是他的代表作,也是钦孜画派的重要杰作,它们都比较完整地保存到了今天。意大利著名藏学家图齐在1948年观看这些作品之后给予了高度的评价。他说,集会大殿“转经道的佛传故事壁画状况良好,具有明显的汉族绘画风格的影响。藻井左右两壁壁画为萨迦派喇嘛及他们一生中的重大事件:画面高贵而又有神采,栩栩如生,脱离了藏族艺术中经常出现的那种僵硬高僧造型的藩篱”。[③]

除壁画和唐卡外,贡嘎寺还留下了他的雕塑杰作,其中有的雕塑的形制十分巨大宏伟,有一层半至两层半楼高。这些作品的创作十分精美,祖师人物极为写实,出神入化,后世著名佛学大师和学者司徒班钦・却吉迥乃(1700—1774)看后,对此赞叹不已。他在自己的著作中评论道:“贡嘎多吉丹(即贡嘎寺)集会大殿上端安请的圆形多吉丹银制灵塔有钦孜钦摩所塑道果上师传承的泥塑,其下为钦孜钦摩所塑瑜伽部诸佛菩萨泥塑。利玛佛殿各种利玛合金的本尊神,覆盖有彩色细砂的喜金刚多吉丹别具一格。在十多个供殿和上下护法神殿都安请有佛像和供器,光彩照人。大威德金刚主眷泥塑精美无比,令人百看不厌。所有纯净的雕塑都出自钦巴钦摩之手,技艺精湛,堪称典范之作。”[④]遗憾的是,这些雕塑多为泥塑,大多未能保存下来。除贡嘎寺外,在拉萨地区,尤其是在贡嘎东部雅鲁藏布江南侧河谷中的几个地方,还保存有钦孜钦摩创作的其他绘画作品。据记载,强巴岭巴・索南南杰(1400—1475)创建的扎强巴林寺大塔中的部分壁画和扎丁波且地方描绘噶举派大师传承的大型唐卡就出自他的手笔。

钦孜钦摩开创的这一独特画风被称为钦孜画派(或钦日画派)。该画派尤其擅长怒相神的创作,与萨迦派的关系十分密切。该派画风的独特之处是:肌肉、骨骼结构和姿势与勉塘画派不同。特别是怒相神灵的傲慢狂怒相异常威猛,表露出一种狂喜神态。在绘制怒相神和曼荼罗之时,作品具有明显的特征。色彩略显明亮,画面充满装饰图案。山水较为细腻,勾勒和晕染十分突出。[⑤]

钦孜钦摩有不少追随者和传人,应邀在西藏各地寺院进行艺术创作。其中,17世纪中后期和18世纪初是他们最为活跃的时期。他们参加了曲科杰寺、哲蚌寺和小昭寺等重要寺院修建和维修中的壁画创作。

3. 噶玛噶智画派

与勉塘画派和钦孜画派相比,噶玛噶智画派的形成较晚,大约形成于一个世纪之后的16世纪中叶。由于在画派形成时期,噶玛派喇嘛们的大部分时间都是在大型帐篷中度过的,而这些大型营帐又徙居不定,经常从一个地方转移到另外一个地方。因此,这些帐篷被称之为“噶玛噶钦(意为噶玛派大营帐)”,而由

③G・图齐《拉萨及其以远》,罗马,1956年,第151页。
④司徒班钦・却吉迥乃《司徒班钦自传与日志》,藏文本,《百藏丛书》,第77卷,新德里,1968年,第90页。
⑤丹巴热丹《藏画特征浅述》,藏文本,《西藏艺术研究》,1988年,第60页。

此大营帐资助形成的主要绘画传统于是就被称之为“噶玛噶智画派”，即“噶玛营帐风格流派”或“噶尔画派”。

该派的创始人为噶玛噶举派的南喀扎西(nam-mkhav bkra-shis)。据说，他在小时候就被认定为八世噶玛巴活佛米久多吉(mi-vgyur rdo-rje)的“化身”。南喀扎西早年拜拉萨东南地区艾或叶地的贡却班德大师学习艺术。贡却班德大师是一位勉塘画派的著名大师，传说他是唐朝文成公主的化身。1604—1605年间，九世噶玛巴活佛旺秋多吉(1556—1603)圆寂后，他曾率领众多艺术家为其修建灵塔和佛殿。同时，在帕木竹巴首领大司徒却吉坚赞(1567—1630)的资助下，参加了康区由都松庆巴创建的沃敏噶玛贡寺大型工程的修建。他们在集会大殿绘制了释迦牟尼佛的传记故事百行赞等壁画，其中的风景按汉族风格描绘而成。显然，他极为喜爱汉族艺术，同时在这方面对他的学生南喀扎西产生了重要的影响。后来，南喀扎西在噶玛噶举派红帽系第五世活佛贡却衍那(1525—1583)等人的指导下，潜心学习勉塘画派、印度绘画传统和临摹明代内地作品。在他的作品中，他将印度的传统造型，汉族绘画中的敷色、晕染技法和藏画风格的风景有机地结合在一起，创造出了独特的噶玛噶智风格。其代表作为1582—1583年期间在粗朴寺创作的十六罗汉壁画和九世噶玛巴活佛旺秋多吉圆寂之后为其灵塔殿创作的壁画。

南喀扎西十分钟爱中原内地的汉族艺术，其作品也深受内地艺术的影响，因此有的西方学者认为他所开创的噶玛噶智画派，是西藏所有绘画流派中汉族风格最为浓郁的画派。据记载，他先后临摹了永乐皇帝赠与五世噶玛派黑帽系活佛大宝法王得银协巴(1384—1414)的丝卷轴画，三世噶玛巴让琼多杰(1284—1339)拜见元朝皇帝时的写实肖像、汉族古典风格的十六罗汉和明代赐予乃宁寺的释迦牟尼佛唐卡等作品。汉族风格的影响主要体现在背景的风景布局、纹样和画面的设色两大方面。在背景中，大胆借鉴汉族艺术中的青绿山水画法和空间的处理技巧，同时设色一反传统的浓妆艳抹，越来越趋于淡雅。因此18世纪的著名学者、艺术鉴赏家杜玛格西·丹增彭措在《彩绘工序明鉴》中对噶玛噶智画派的风格进行了如下的总结：

色彩迷人，部分与国画用色相同，但较之于国画用色更为优美。造型轻描淡写，精美绝伦，晕染柔和自然，人物面部和眼睛栩栩如生。喇嘛身躯圆实，佛冠小巧，其造型多与国画中的造型相同。

与南喀扎西同时代的雕塑家噶玛斯哲则对噶玛噶智画派雕塑的发展做出了杰出的贡献。噶玛斯哲全名叫达布果巴协敖·噶玛斯哲，别名果云，是噶玛噶智画派早期艺术家中最负盛名的伟大艺术家之一。与南喀扎西一样，他也师出八世噶玛巴活佛米久多吉门下。1555年，即米久多吉活佛圆寂的次年，他创建了一个专门为大师建造灵塔的艺术作坊，并出任总监，从而创立了噶玛噶智画派中的雕像流派。噶玛斯哲不仅是一位杰出的雕塑家，同时也是一位著名的画家，一生创作了许多唐卡和壁画作品。1585年，他曾受命在粗朴寺负责创作了号称“世界第一庄严锦缎唐卡”的绘制。与此同时，他还为山南洛扎的拉隆寺创作了金刚持等精美的壁画。大约在1591年年底或1592年年初，这位艺术家不幸去世。

噶玛噶举派黑帽系十世活佛却英多吉(chos-dbyang rdo-rje 1604—1674)是继南喀扎西和噶玛斯哲之后噶玛噶智画派最为伟大的艺术家之一。却英多吉出生时期，西藏正值噶玛噶举派与后藏的仁蚌巴和藏巴汗联合与格鲁派、帕木竹巴和蒙古势力的联军争斗的特殊历史时期。最后，由于噶玛噶举派一方失利，格鲁派在西藏占据了绝对优势，却英多吉不得不逃往云南丽江避难。直到1663年左右西藏局势趋于稳定，噶玛噶举派承认了格鲁派的地位，他才得以回到他的主寺粗朴寺。他在政治上虽然失利，却展露出了特殊的艺术才华。

却英多吉从很小的时候起就开始学习绘画和刺绣。据说，八岁就创作了许多绘画和雕塑作品。他早期拜洛扎地区的绘画大师次仁活佛学习勉塘和噶玛噶智画派，之后又潜心钻研汉地和克什米尔艺术，兼收并蓄，博采众长。据说，他能够以勉塘画派、噶玛噶智画派和汉地风格分别作画。在后期则醉心于中原内地的汉族艺术，临摹和创作了大量的作品。他不仅临摹内地的丝绸卷轴画(“丝唐”)，而且还创作了汉式风格的刺绣唐卡，因此，中原内地的艺术对他产生了重要的影响。据记载，他曾以一套著名的汉地丝绸卷画“叶尔巴老者”为范本绘制了二十三幅唐卡。粗朴寺保存的二十三幅一套的唐卡是以叶巴围墙画为原型画的几组十六罗汉，是他用汉地古代石墨颜料将他们画在白色底衬上的。此外，他临摹了一幅心性安息观世音的国画，或可能是以汉地风格绘制了十六罗汉。尤其是在云南丽江避难期间，他有更多的机会直接接触中原内地艺术传统和汉族艺术家。在

当时,控制丽江及其周围藏区的木氏土司不仅信奉藏传佛教,出资雕刻了理塘版藏文《大藏经》,而且也十分钟爱汉族文化,因此丽江成为汉藏文化的交汇之地,并云集了大批的藏族和汉族艺术家,其中有的汉族艺术家来自遥远的浙江宁波。在云南丽江的大宝积宫博物馆中至今都还保存有一套他创作的唐卡作品。从这一系列组画来看,汉族艺术的传统已经深深地融入了他作品的布局、背景、空间处理和纹样等艺术语言之中,成为他艺术血液的一个重要部分(有关他作品及其风格的分析,详见随后云南藏传佛教艺术遗迹一节内容)。却英多吉不仅是一位著名的画家,同时也是一位出色的雕塑家。他一生创作了不少雕塑作品,而且还尝试过许多不同的材料和方法。他的作品不仅有白檀香木和象牙作品,而且还有瓷雕作品。

4. 小鸟画派和其他画派

小鸟画派又称"歧乌"画派(byivu),是15世纪形成的著名绘画流派之一,以艺术家歧乌活佛的名字而命名。据文献,歧乌活佛出生在西藏山南雅多的一个艺术世家。为了寻找好的艺术作品样式,他在藏地到处游历,像小鸟一样在西藏飞来飞去,因而被人称为"歧乌"(意为"小鸟")。该画派主要活跃于15世纪左右,对后世影响不是很大,文献因此绝少提及。据18世纪的艺术鉴赏家杜玛格西·丹增彭措评论,其绘画风格与噶玛噶智画派十分接近:

> 神灵身形和头光为圆形,身形较为丰满。肌体给人一种悠然放松感。颜色等除了衣袍和飘动的饰带不施晕染外,其他皆与噶玛的噶尔派相似。⑥

明代的西藏是西藏艺术史上大师如云、人才辈出的历史时期,除前述四个著名的艺术流派外,此时还涌现出了不少其他流派的艺术大师。这些流派有的是以地域为中心形成的,尽管它们没有流派之名,却有流派之实,具有统一的传统和风格,其中著名的有以阿里古格为中心的艺术流派、江孜流派、乃宁流派和拉堆绛流派(关于这些流派的情况,详见随后江孜白居寺一节内容)等等。也有像勉塘画派、小鸟画派和钦孜画派一样以艺术家个人风格为中心而形成的流派,其中珀东班钦·乔列南杰(1375—1451)所开创的流派就是其中之一。珀东班钦·乔列南杰是元末明初西藏著名的佛学大师、学者和艺术家,他在宗教艺术理论和实践方面都有重要的建树。一方面,他对藏传佛教诸佛菩萨等神灵的造像量度进行了系统的整理,并按照相关量度创作了大量的作品,以此作为各种不同佛像创作的范本;另外一方面,在他创作的大量唐卡和壁画中,将印度风格和汉族艺术风格融合在一起。主尊佛像通常按印度风格绘制,而次要人物或眷属和风景则按汉族艺术风格来描绘。

二、藏传佛教艺术的成熟:白居寺艺术

创建于1418—1436年的江孜白居寺是明代西藏艺术的集大成者和突出代表。白居寺是一座塔寺结合的典型的藏传佛教寺院建筑,寺中藏塔,塔中有寺,寺塔浑然天成,相得益彰,它的建筑充分代表了13世纪末至15世纪中叶后藏地区寺院建筑的典型样式,也是其中唯一一座寺塔都完整保存至今的塔寺建筑,被誉为中国独一无二集宗教和艺术于一身,具有纪念碑性质的大型建筑群。这里矗立的雄伟壮丽的吉祥多门塔以及塔、寺各殿供奉的雕塑和绘制的壁画,云集了西藏各地的建筑、雕塑和绘画精英,充分体现了明初西藏艺术各个流派的特点和风貌,堪称明初西藏艺术的经典范作。对江孜白居寺历史和藏传佛教艺术史有着开拓性研究的国际知名学者图齐认为:"江孜白居寺壁画也许是我们所知的藏族艺术家们自己创作的、有自己鲜明特色、具有纪念碑式最为重要的藏族艺术杰作。"⑦对早期汉藏艺术和早期藏族艺术做过专门研究的法国藏学家海瑟·噶尔美博士也给予了高度的评价,认为它是"藏族艺术家们创造的前所未有、最为重要的纪念碑式杰作……七十六座小殿中无数宏伟壮丽的绘画作品,反映出十分成熟和最为光辉灿烂的早期藏传佛教艺术"。⑧

江孜白居寺由吉祥多门塔(彩图5u-2-1　吉祥多门塔)、祖拉康大殿和众多扎仓及僧舍等建筑组成。其中,吉祥多门塔

⑥杜玛格西·丹增彭措《彩绘工序明鉴》,《中国佛教彩绘彩塑艺术》,中国藏学出版社,1997年,第60页。
⑦Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls* Vol. 1, Roma, Libreria Dello Stato, 1949, p. 282.
⑧Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Arts*, England, Aris and Philips Ltd, Warminster, 1975, Introduction, p. 27. 另参见熊文彬译《早期汉藏艺术》,中国藏学出版社,1994年。

和祖拉康为主体建筑。据《江孜法王传》，该寺由江孜法王饶丹贡桑帕(1389—1442)修建。其中，三层祖拉康大殿建于1418—1425年间，吉祥多门塔从1436年开始陆续修建而成。⑨ 祖拉康大殿上下三层，平面为曼荼罗模型，由大殿及东西配殿、回廊和二层道果殿、罗汉殿、二楼回廊及三层无量宫殿等主要建筑单元组成。工程由江孜法王下令从前藏地区召请的金银匠查布巴、泥塑工匠多尔杰、木匠曲札和尼泊尔铜铁匠等工匠共同完成。⑩ 吉祥多门塔建筑平面为曼荼罗模式，面积直径为62米、塔高42.5米，⑪由十三层石阶、塔基、塔腹、塔瓶、十三天、宝盖及金幢等几个建筑单元组成。一至五层塔腹和塔瓶建有石墙泥面围栏、墙檐。塔腹分为东、西、南、北四面，每面开殿五间；塔瓶东、西、南、北四面各开大殿一间，全塔开门一百零八间，实为七十六间。塔心为实心，立有中木。塔形下大上小，递层逐渐上收。塔东面建有通往各层直至塔尖的门殿和石阶的入大解脱城门。在14、15世纪后藏地区，这种吉祥多门塔建筑十分流行。除白居寺吉祥多门塔外，还有位于后藏拉孜县觉摩朗地区，由笃补巴·喜饶坚参(？—1361)于1330—1354年间修建的觉囊大塔、⑫萨迦索南扎西(1351—1417)大约于1415年左右修建的江塔和位于昂仁县多白区，由汤东结波建于土蛇年(1389/1449)至阴火兔年(1396/1456)间的日吾且塔。⑬ 从建造年代上来看，觉囊大塔建造最早，成为江塔、日吾且塔追范的最早模式。从塔形和结构来看，日吾且塔塔形与觉囊大塔十分接近，不仅塔瓶相同，各层佛殿的开间也基本相同，没有大殿和矗立二层的顶阁建筑。江塔结构与觉囊和日吾且塔不同之处在于二层辟有一层大殿的顶阁建筑，这一结构与白居寺吉祥多门塔又完全相似。但三塔与白居寺塔相比，四层塔腹的收幅不大，上层和底层佛殿开间面积基本一致。因此三塔在造型和结构之间与白居寺吉祥多门塔存在着十分密切的渊源关系。由于江塔已毁，觉囊大塔和日吾且塔保存状况远远不能与白居寺吉祥多门塔相提并论，因为其中的壁画和雕塑大多损坏殆尽，因此白居寺吉祥多门塔就成为这一风格建筑中唯一一座保存完整的范作。

在白居寺三层祖拉康大殿和吉祥多门塔各个佛殿中，都塑有精美绝伦的雕塑并绘有炉火纯青的壁画。根据壁画题记和《江孜法王传》记载，壁画内容总体上可以分为显宗、密宗和历史人物三大类。显宗题材又可以细分为经变故事、佛传故事和佛本生故事三类，大都出自《贤愚因缘经》、《如意藤》、《月灯经》、《华严经》、《大悲白莲花经》和《弥勒请问经》及《本行经》等故事经集，画面主要集中在祖拉康大殿一层经堂、回廊、吉祥多门塔一层东西净土殿(彩图5u-2-2 化佛、彩图5u-2-3 西方净土局部、彩图5u-2-4 化生、彩图5u-2-5 舞蹈)和兜率宫等殿(彩图5u-2-6 弥勒菩萨)。密宗题材根据密宗四部又可以细分为行部、事部、瑜伽部和无上瑜伽部四种题材，主要根据《成就法海》、《入行论》、《莲花网鬘》、《不空羂索仪轨》、《文殊智慧菩萨金刚藏庄严续》和《圣最胜》等密宗四部经典、仪轨绘制(彩图5u-2-7 摩利支天佛母、彩图5u-2-8 不动明王、彩图5u-2-9 十一面观音、彩图5u-2-10 佛护乐、彩图5u-2-11 曼荼罗)。画面多集中在祖拉康大殿一层东西法王殿、金刚界殿、三层无量宫殿和吉祥多门塔一至五层佛殿中，是白居寺壁画表现的主要题材和内容。历史人物题材主要包括印度、西藏各个传承及其教派高僧大德、译师、法王等佛教杰出人物。画面主要集中在祖拉康大殿二层道果殿(彩图5u-2-12 董比黑茹迦、彩图5u-2-13 铃尊者)和吉祥多门塔第四层各个佛殿。其中包括一幅重大的历史题材画面，也就是大殿二层道果殿南壁的《八思巴会见忽必烈》。雕塑除无佛本生故事和佛传故事的表现外，其余题材也与壁画大体相同。尤其是吉祥多门塔各殿中的雕塑，绝大多数都出自密宗四部相关经典和仪轨(彩图5u-2-14 白伞盖佛母、彩图5u-2-15 赤热巴巾)。

按壁画题记和《江孜法王传》，这些作品都出自西藏艺术家之手。前后一共有三十多位知名的画家参加了白居寺壁画的创作，并在题记中留下了他们的名字，更多的画家则由于地位、身份和艺术声望等原因未能留诸青史。他们一般都按地域、师徒

⑨博多哇·晋美扎巴《江孜法王传》，藏文本，西藏人民出版社，1987年，第62—140页。
⑩《江孜法王传》，第62—63页。
⑪《早期汉藏艺术》，第101页，吉祥多门塔面积按江孜法王本人肘长计算，为一百八十八肘。
⑫参见蒙顿·鲁珠嘉措、恰白·次丹平措编《佛历精要》，藏文本，西藏人民出版社，1987年。
⑬参见珠美德庆《汤东结波传》，藏文本，四川民族出版社，1982年。关于日吾且塔的建造年代有待于进一步研究，因为这一年代与香巴噶举派僧人汤东结波有关，而汤东结波的生卒年代一直不能坐实，争论很大，因此对日吾且塔建造年代的确定带来了很大困难。藏文文献中认为，他于铁牛年生，木蛇年圆寂，享年一百二十八岁。据此出现了好几个不同生卒年的推断。图齐在其著作 *Tibetan Painted Scrolls*, vol.Ⅱ, p.163 中认为是1385—1481年；西藏文管会文物普查队《西藏昂仁县日吾且寺调查报告》，《南方民族考古》1991年第4期，第192页中作1361—1485年；张怡荪《藏汉大辞典》，民族出版社，1985年，第1141页作1385—1509年。由于日吾且塔年代不能确定，因此可能早于白居寺吉祥多门塔，但也不能完全排除建于白居寺吉祥多门塔之后的可能性。

或亲属关系进行组合，共同绘制某一佛殿的壁画，如吉祥多门塔二层无量寿佛殿壁画是由拉孜县德庆村的南卡沃色兄弟共同创作的。三层宝部佛殿壁画是由拉孜县夏才村的扎西桑波师徒创作的。这种按同一地域或师徒或亲属共同创作的壁画在风格上都体现出比较相近的艺术渊源，表明他们都受到同一艺术传承或同一艺术文化的熏陶和影响。也有跨地区的合作，如吉祥多门塔普贤菩萨殿的壁画就是由当时江孜地区乃宁村的普觉增勒和尼木县桑日村的查布、格年喇嘛衮合作完成的。不同的地域必然在艺术背景上和风格上带来差别，这种跨地区的合作加强了不同地区艺术家相互学习交流和切磋技艺的机会，使绘画风格逐渐趋于统一。这些画家主要来自当时的拉孜县、康马县、尼木县、日喀则县和江孜县，其中拉孜县的画家最多，有十余位，分别来自拉孜县当时的德庆、夏才、宗雪、萨垅等几个村镇，他尔巴大师和顿日敦巴顿珠桑波大师师徒是其中的佼佼者，分别创作了五个和六个佛殿的壁画；其次是康马县的画家较多，都来自于乃宁地区；再次为尼木县和日喀则县地方的画家，比重不大。还有桑丹、卡尔卡、吕杰康等几个村镇的画家也参加了白居寺壁画的创作。

雕塑家的来源与壁画也十分相似，也都来自于后藏这一地区，大多数系拉孜县和江孜周围地区人氏。其中拉孜德庆的雕塑家南卡桑波师徒和康马县乃宁雕塑家拉益坚参创作的作品最多。据壁画题记，吉祥多门塔二层善趣金刚手殿、三层持佛国王殿、有诸佛形殿、宝部佛殿、焰火金刚殿、金刚勇识殿、四层如意宝殿、上师殿、如意宝殿、戒师传承殿等十余个佛殿中的佛像都是由拉孜德庆大师南卡桑波师徒立塑的；吉祥多门塔一层大力明王殿、二层度母殿、不空羂索殿、文殊菩萨殿、观音菩萨殿和五层南无量宫殿等六个佛殿的雕塑是由乃宁大师拉益坚参立塑。拉益坚参不仅擅长雕塑，而且也能绘画，吉祥多门塔四层智慧殿壁画就是他和他的父亲仁钦班觉大师共同创作的。从题记来看，此人学识渊博、技艺精湛，在当时后藏地区艺术界颇负盛名，因此，吉祥多门塔三层文殊菩萨殿壁画题记称他为"学识渊博、技压群芳的雕塑大师"，而称他父亲仁钦班觉为"画王"。

无论是从画家还是雕塑家队伍的来源来看，白居寺艺术都是由后藏地区艺术家完成的，尽管尼木县属于拉萨地区，但处于拉萨与后藏地区交界地带，可能受到后藏艺术背景的影响。与此同时，在后藏地区以拉孜县为中心的拉堆绛地区和以乃宁为中心的康马县产生了两个成熟的艺术流派，对白居寺壁画和雕塑产生了最为直接的影响。因此，从某种角度上而言，白居寺艺术不是某一个人或某一流派艺术的体现，而是 15 世纪前后藏地区所有艺术风格的集中体现。

出自以拉孜县为中心的拉堆绛地区艺术家手下的作品除拥有浓郁的地域特征外，更具有萨迦寺、夏鲁寺，甚至是阿里地区艺术的遗韵。觉囊大塔、江塔和日吾且塔是此时这一地区的重要作品。⑭ 觉囊大塔一层回廊棋格式构图的佛传故事，日吾且大塔的曼荼罗壁画，质朴自然，一挥而就，粗犷流畅的线条和大胆色块的运用及富有抽象意味的几何形装饰纹样、胁侍厚重粗大轮廓线的勾勒构成了拉堆艺术风格的主旋律。⑮ 觉囊塔壁画风格较之于江塔和日吾且塔趋于稚拙古朴，装饰纹样简洁明了，富有几何形抽象风格，与夏鲁寺金殿部分壁画风格十分接近。略为不同的是，比夏鲁寺壁画同一风格更趋于圆润和自然。⑯ 而江塔画风较之于觉囊大塔，趋于精细和富丽，造型更加优美和谐。菩萨和罗汉的塑造更具有情感，形神的塑造达到了相当的高度。江塔第四层第六佛殿罗汉的描写就体现出这种风格。⑰ 这位罗汉为四分之三画面，结跏趺坐式，左手下垂后上扬，掌心向外，略呈施无畏印；宽额浓眉大眼，满头银发，表情持重，双唇微启，双眼下视，目光炯炯有神，充满了睿智和灵光，俨然是一位学识渊博、阅历丰富的藏传佛教高僧。袈裟和躯体轮廓主要用铁线描勾勒，简洁利落，与人物神情的刻画相互辉映，更加衬托出聪睿和练达，十分传神。这种用简洁的线条刻画以竭力揭示人物内心感受的传达、趋于写实传统的风格在江孜白居寺同类题材中可以看到，甚至在雕塑中也能见到。白居寺十六罗汉像的塑造将这种风格体现得淋漓尽致，几乎达到了完美无缺的程度。⑱ 因此，图齐对江塔壁画给予了很高的评价，他说江塔壁画中看不到任何一种西藏域外艺术风格影响的明显痕迹，甚至在

⑭参见图齐《西藏考古》。向红笳汉译本前引 pp. 182－183，185－189。*Tibetan Painted Scrolls*，Vol. 2，pp. 189－196，536－561；pp. 178－185，pp. 25－40. 另外参见 Roberto Vitali，*Early Temples of Central Tibet*，London，Serindia Publication，1990，figs. 16－23.

⑮*Early Temples of Central Tibet*，figs. 18－19 and pls. 79－80.

⑯请对照夏鲁寺集会大殿同类佛传故事壁画，图版请参见金维诺主编《中国壁画全集 · 藏传寺院 4》，天津人民美术出版社，1993 年，图版 26—36，同时参见第 9—12 页由熊文彬撰写的图版说明。

⑰*Early Temples of Central Tibet*，fig. 19.

⑱参见刘艺斯编《西藏佛教艺术》关于白居寺十六罗汉塑像图版和有关评论，文物出版社，1957 年。

明显的尼泊尔造型中，也看不到尼泊尔风格的明显影响。⑲ 这表明江塔壁画开始形成了具有独特地方风格的艺术传统，向西藏佛教艺术化的道路上迈出了重要的一步。与觉囊大塔、江塔相比，日吾且塔曼荼罗壁画也具有自己的特点：由于日吾且塔佛殿里没有塑像，因此在佛龛壁面上经常采用三尊一铺的构图形式，中心为主尊，两侧为胁侍，色彩经常采用红、蓝、绿三色作为基调，造型不刻意追求细节表现，较为灵活自由，线条自然流畅，富有清新的活力和想象的余韵。尤其是树木和云彩等装饰纹样，造型奇特，采用彩色圆点构图，轮廓墨线的勾勒浓重，给人一种反古典和具有地方特点的清新之感。画面中的人物造型，尤其是高僧喇嘛的塑造具有明显的萨迦寺风格。⑳

图齐和罗伯特·威他利认为，拉堆绛三塔的艺术受到了萨迦寺和夏鲁寺壁画的影响。两寺壁画先是影响到觉囊大塔壁画，然后影响到江塔，继而影响到日吾且塔壁画创作，在这三个地方形成了具有自己独特地方个性而又比较统一的风格。因为后藏地区后弘期中寺院建造最早、影响最大的寺院首推萨迦寺和夏鲁寺，由于元代萨迦派的得势，其教派势力远及后藏乃至于整个西藏地区，对整个后藏地区的宗教和宗教艺术都产生了不小的影响。夏鲁寺尽管修建于11世纪，但现存壁画和寺院建筑都是1306年左右和1333—1335年左右经过扎巴坚参和贡噶顿珠及布顿大师前后两次扩建修葺时定型的作品。此时期夏鲁同萨迦正处于关系最为紧密的时期，夏鲁寺创建者介氏家族后裔阿麦钦波·桑结益希自从同大元帝师八思巴弟弟恰那多杰(1239—1267)建立姻亲关系后，介氏家族不仅同萨迦建立了亲密的舅甥关系，以“古相”㉑而感到荣耀；而且在政治上获得了极大发展，元朝划封西藏十三万户时，夏鲁被封为夏鲁万户，由介氏家族承袭万户长职位。这种紧密的关系随后从政治、婚姻扩大到宗教中来，夏鲁寺教义和修行尽管自成一体，但受到了萨迦派教法的重要影响，无怪乎有人将布顿大师传承下来的夏鲁教派看成是萨迦派的一个支派。㉒ 萨迦寺艺术对夏鲁寺艺术的影响于此可见一斑。觉囊派同萨迦派的关系也十分密切，觉囊派祖师贡邦·都杰尊追原系萨迦派大元帝师八思巴的弟子，觉囊寺最初系萨迦派的一个分寺，后因对教义有不同看法，遂从萨迦中分出，自成一派。㉓ 觉囊塔壁画受到萨迦、夏鲁寺的影响也是不言而喻的。至于江塔与萨迦的关系更不用说，因为江塔主要创建者索南扎西本人就是萨迦派僧人，系萨迦拉康喇章传人、明封大乘法王昆泽思巴的弟弟。日吾且寺尽管是由香巴噶举高僧汤东结波主持修建的，但也与萨迦寺和夏鲁寺的影响有关。因为建塔的工匠分别来自于拉堆北部(即拉堆绛)、拉堆南部和阿里地区，㉔拉堆南部与萨迦寺在地理位置上十分接近。而且从《汤东结波传》的这段记载中可以看到，拉堆三塔艺术不仅受到了萨迦、夏鲁艺术的影响，而且还可能受到了来自阿里地区古格、托林艺术的影响。㉕

江孜白居寺壁画正是受到了在萨迦、夏鲁和古格壁画影响下形成的具有浓烈地方特点的拉堆绛艺术的影响。换言之，白居寺壁画不仅受到了萨迦寺和夏鲁寺壁画的直接影响，更主要的是受到了融合萨迦、夏鲁寺风格的拉堆绛艺术风格的影响，这就是白居寺壁画之间风格十分一致的原因所在。据不完全统计，吉祥多门塔一层白伞盖佛母殿、净土殿、星曜佛母殿、大力明王殿、不动明王殿和二层观音菩萨殿、无量寿佛殿、度母殿，三层金刚勇识殿、普度三途殿、持佛国王殿、有诸形佛殿、宝部佛殿、焰火金刚殿、般若波罗蜜多佛母焰火金刚细微相殿及四层如意宝殿、阿底峡殿、上师殿等殿壁画都是由拉孜和觉囊画家创作的壁画。在这些壁画中，我们不仅能够找到与觉囊大塔胁侍菩萨造型接近的五叶冠、三层半圆形的胁侍听法构图，而且还能在江塔三层四殿中找到夏鲁、古格壁画中经常出现的由莲梗发展而来的连续性圆形构图；在人物造型轮廓上，不仅能看到质朴有力、一气呵成的铁线描，而且也能看到拉堆绛壁画和古格壁画中常常点缀在画面中的六瓣团花纹样，甚至还能找到很多与日吾且塔二层第16

⑲ *Tibetan Painted Scrolls*, pp. 178 - 179.

⑳ *Early Temples of Central Tibet*, p. 127 and pls. 75 - 81.

㉑“古相”，藏文为 sku-zhang，为舅舅之意。阿麦钦波·桑结益希由于同萨迦联姻，把女儿玛玑堪卓邦许嫁恰那多杰为妻，因此历代介氏成员都享有萨迦昆氏家族舅舅的称号。参见觉囊达热那特著，余万治译，阿旺校订《后藏志》西藏人民出版社，1994年，第165页。

㉒参见钦则旺布著，刘立千译注《卫藏道场胜迹志》，西藏人民出版社，1987年，第197页注释484。

㉓《后藏志》，第195页注释479。

㉔古格壁画请参见孙振华《西藏古格壁画》，安徽人民术出版社，1989年，第1—190页图版；同时参见金维诺主编《中国壁画全集·藏传寺院壁画1》，图版19—95和第7—28页图版说明。

㉕觉囊胁侍菩萨五叶冠造型请参见 Roberto Vitali 著作 *Early Temples of Central Tibet*, figs. 22、23，半圆形听法构图参见 fig. 22；塔由莲梗发展而来的连续性构图参见 fig. 21，日吾且塔彩虹背光参见第177页。

殿佛龛曼荼罗壁画造型一致的佛陀彩虹背光。[26] 不过值得注意的是,白居寺壁画中的拉堆艺术风格因素与觉囊、江塔、日吾且所代表的拉堆艺术本身相比,风格有了十分明显的变化。变化的总趋势就是拉堆绛艺术质朴自然、稚拙自由的风格在白居寺壁画中逐步趋于圆润典雅,精美富丽。树木、云彩粗重凝厚的轮廓墨线开始减弱,团花、莲花和树木等装饰纹样的造型由简洁明了走向繁密华丽,人物造型更加注重形与神之间关系的处理。吉祥多门塔一层净土变壁画比较全面地反映了这一变化的面貌,同乃宁画家笔下的白居寺壁画开始有了融合的倾向。

在白居寺各个佛殿中,祖拉康大殿一层法王殿、二层道果殿,吉祥多门塔一层兜率宫殿,二层文殊菩萨殿、无垢殿、普贤菩萨殿、善趣金刚手殿、不空罥索殿、阿閦佛殿和三层摧破金刚手殿、四层智慧殿及五层西无量宫殿等壁画,出自乃宁和尼木画家之手。其中乃宁画家创作的作品最多,在白居寺各个地区创作的壁画中,仅次于拉孜画家,作品数量位居第二。与拉孜、觉囊画家的作品相比,他们笔下的作品色彩更加富丽和谐,菩萨秀丽典雅,纹样繁缛华丽,给人一种清秀柔美的审美感受,与拉堆绛艺术家创作的质朴自然、简洁明了、有力度的风格相映成趣。大殿二楼道果殿壁画和吉祥多门塔一层兜率宫殿壁画就是这种风格的代表作。道果殿的八十八位大成就者人物造型的塑造十分富有个性,壁画中的人物经过画家情感的过滤,从构图到表现得到了艺术上的升华,已不完全是膜拜职能的偶像,更多体现出来的是生气蓬勃、生机盎然的生命力。乃宁画师运用写实和夸张结合的方法根据瑜伽行者修行特有的姿势来刻画人物,面部和四肢得到了集中的展现。上下左右挥动的手臂和跃动的双脚婀娜多姿,富于音乐的旋律,柔顺而又铿锵有力,爆发出生命的青春,与色彩清新、生意盎然的装饰花卉水乳交融,使二维平面的壁面焕发出生命的活力。面部的处理在人物的刻画中起着画龙点睛的作用,尤其是双目得到了独特的刻画,不同人物的个性和内部世界的运动正是得益于对双目和面部神态的着力表现。[27] 道果殿壁画人物的塑造传递出的艺术魅力,与其说是对传统粉本仪轨中古代印度高僧大德的拟构,不如说是画家对自己周围熟悉世界细心的观察和深切的体会。八思巴与忽必烈会见壁画下壁的供养人牧马场面道出了白居寺壁画人物刻画的生活源泉。这铺壁画分为两个部分,上部为供养人,下部为牧马场面,表现的是西藏牧歌式的游牧生活。一片空旷静谧的青草地上,点缀着一群悠闲自在的马群。一匹马低首下俯正在悠闲吃草,另两匹马翘首相望,似乎觉察周围有所动静,小马驹惊吓得从身旁匆匆逃离。四位牧人头戴圆帽,足着皮靴,身着长袍,盘腿而坐。左面的两位,正回头张望,似乎有人呼喊;右面的两位,正在促膝交谈。人马的造型和画面中动静的处理,以及刹那间凝聚的心理状态刻画得极为精彩,形神兼备,具有浓郁的生活气息。[28] 人和马的造型都十分写实,甚至连人的须发和马鬃都能清晰可辨,描写得十分精细,具有工笔画特点。正是现实生活哺育了白居寺画家们的艺术灵感,赋予白居寺诸佛菩萨、高僧大德们以鲜明的个性和生命的活力。

兜率宫殿壁画不仅展示出乃宁画风这种细腻精致的特点,而且反映出诸佛菩萨娟秀柔美的格调。北壁的交脚弥勒和东北壁的弥勒报身佛的刻画尤为出色。北壁的弥勒交脚相袒露上身,下着细花短裙,高髻、三叶宝冠、柳眉细眼、双目低垂、丰颐薄唇、下颏微启,双手作转法轮印,身披绿色花纹天衣,佩耳饰、项圈、手镯、臂钏和脚环。造型端庄秀丽,神态亲切动人。充满笑意的双眸、微闭的双唇和唇角掠过的那一丝藏而不露的微笑十分微妙,将弥勒刻画成一位五蕴皆空,充满慈母情怀,含笑众生的救世主,十分具有艺术魅力,堪称白居寺壁画中的经典佳作。这幅画像除天衣和构图的差异外,与夏鲁寺般若波罗蜜多佛母殿回廊由钦巴·索南邦描绘的弥勒菩萨风格十分相近,[29]表明乃宁画家受到了夏鲁寺壁画的影响。正是这一风格的影响构成了白居寺壁画风格的又一大源泉。罗伯特·威他利也认为,夏鲁寺般若波罗蜜多佛母殿回廊的这些壁画在江孜白居寺达到了全盛阶段,发展成为一种生机蓬勃、格调高雅、完全成熟的艺术风格。[30] 不过,这种影响不是夏鲁寺直接影响的结果,而是影响乃宁画家,通过乃宁画家的手笔展现出来的。

乃宁,位于江孜白居寺东南十公里,这里有一座吐蕃时期修建的、古代江孜地区最为古老的著名寺院乃宁寺。[31] 由于位于

[26]《藏传寺院壁画 1》,图版 132—134 及第 40 页图版说明。
[27]《藏传寺院 4》,图版 91—102,同时参见第 31—34 各页由熊文彬撰写的图版说明。
[28]《藏传寺院 4》,图版 90,同时参见第 30 页由熊文彬撰写的图版说明。
[29] *Early Temples of Central Tibet*, pl. 68.
[30] *Early Temples of Central Tibet*, p. 176.
[31] 关于乃宁寺早期历史渊源,请详细参见《后藏志》藏文本,第 78—88 页。

后藏与拉萨和山南地区交界的独特地理位置，肯定接触过吐蕃时期拉萨和山南地区寺院艺术的影响。明朝时期，乃宁寺同中央政府之间的关系也尤为密切。公元1412年明朝赐封萨迦派僧人昆泽思巴为大乘法王，江孜法王饶丹贡桑帕为大司徒时，乃宁寺堪布被封为国师，并得到彩币、衣物和佛像等封赐。㉜ 1990年7月西藏自治区文物管理委员会文物普查队在乃宁寺大昭殿中发现了一幅长25米，宽13米为明“永乐十年(1412)四月十七日”封赐的巨幅释迦牟尼立像帛画，㉝表明乃宁寺在明代还受到了中原内地艺术的影响。

实际上，中原内地艺术风格在白居寺壁画中也留下了明显的痕迹。据壁画题记和《江孜法王传》记载，吉祥多门塔一层多闻天殿的多闻天壁画和二层作明佛母殿中的汉式度母壁画就是根据内地艺术风格描绘的。㉞ 白居寺壁画中的中原艺术风格主要体现在部分人物造型和装饰纹样的表现上。从壁画具体风格来看，不仅多闻天和度母的人物造型受到了中原内地风格的影响，实际上整个四大天王的刻画都带有中原风格的痕迹。㉟ 四大天王人物造型的国字脸、倒八字眉、八字胡须和宝冠、甲胄都体现出汉族艺术人物面部和服饰描写的特点（彩图5u-2-16多闻天王），尤其是持国天手中的琵琶，则是中原内地典型的乐器造型。四大天王的人物造型是从内地传入西藏的，它的影响最早可以追溯到吐蕃时期的大昭寺。“大昭寺中的四大天王雕塑同汉族雕塑家在内地创作的造型完全一样。”㊱

白居寺壁画中的这些中原艺术风格的影响大体来源于两个渠道。第一种渠道来自萨迦、夏鲁寺壁画，也就是说，白居寺壁画在接受萨迦和夏鲁寺壁画风格影响的同时，接受了这两个寺院中中原艺术的某些风格和表现语言。其中包括唐代时期唐蕃艺术相互影响的遗韵，诸如四大天王等造型的继承和元代中原对萨迦与夏鲁寺产生的较新影响。这一点在夏鲁寺一节中已经讨论得十分清楚。白居寺壁画中中原艺术因素影响的另一渠道就是直接来自明代内地艺术的影响，确切地说，主要是来自于明代宫廷的藏传佛教艺术。白居寺三层大殿二层南殿拉基会议厅中发现的一幅题写有《御制救母赞》和“大明永乐十四年(1416)四月十七日施”的绀青纸地泥金救度佛母像，㊲就是白居寺艺术受到同时期明廷藏传佛教艺术影响的例证。永乐十四年为公元1416年，据《明实录》记载，这幅唐卡救度佛母像可能是明廷封赐格鲁派高僧大慈法王释迦也失(1354/1357—1435)的佛像之一，后来辗转到了白居寺。因为永乐十四年五月，前至十三年这段时间，只有释迦也失从明廷返回西藏（关于明朝宫廷藏传佛教艺术对西藏本土的影响，详见本章第四节的相关讨论）。㊳

㉜《早期汉藏艺术》，第49—50页。

㉝西藏文管会文物普查队《西藏康马县乃宁曲德寺的明代佛像绢画》，《南方民族考古》1991年第4期，第297—299页文字和图版9。这幅帛画书写有汉藏文两种题记，其中汉文题记时间为“永乐十年四月十七日”。

㉞参见《江孜法王传》藏文本前引，第110页和附录汉译题记。

㉟参见《藏传寺院4》，图版103、106、108、110多闻天，104、112增长天，105广目天，111持国天。

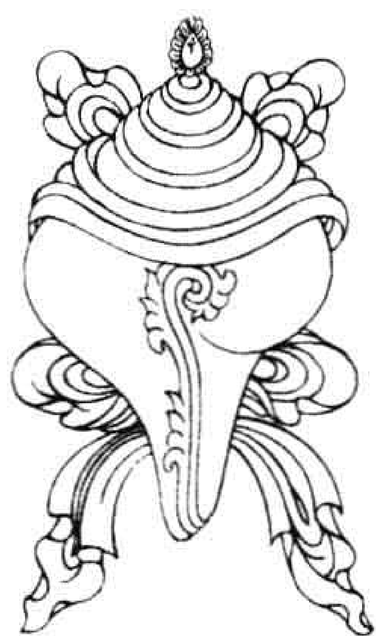
㊱Loden sherab Dayab, *op. cit.*, chapter Ⅺ；谢继胜汉译本前引第89页。

㊲参见宿白《西藏江孜白居寺调查记》，《庆祝饶宗颐教授七十五岁论文集》，香港中文大学，1993年，第10页。遗憾的是，至今本节作者都未能见到这幅唐卡度母像。

㊳《西藏研究》编辑部编《明实录藏族史料》第一集，西藏人民出版社，1982年，第160页。

第三节

青海乐都瞿昙寺(上)



青海西宁、乐都、互助、平安等地处于黄河上游支流湟水流域。在明代,它们与甘青交接地带的黄河流域、岷山周边地区以及黄河上游最大支流洮河流域,在民族构成、宗教信仰、风俗文化、经济形式等方面具有很大的共性。这些地区在地理位置上介于汉藏之间,本是佛教从印度和西域进入内地的孔道;早在唐代,藏传佛教也已传入这一区域。藏传佛教在这里非常活跃,除藏族外,土族、蒙古族以至部分汉族民众也信奉藏传佛教,为藏传寺院的涌现提供了坚实的社会基础。中央政府从全国政局出发,也给予这一地区特殊的政策——多封众建,即通过大量封赐寺院上层的做法来控制、安定藏区。①

乐都历史悠久,保存着原始社会晚期氏族公共墓地——柳湾墓地,其中出土的彩陶昭示着新石器时代马家窑文化的辉煌。这里自古称为湟中,西汉神爵二年(前60)置破羌县,后凉置乐都郡,南凉曾建都于此。此后屡有沿革,明代置碾伯所,清雍正三年(1725)改为碾伯县,民国十七年复称乐都县,十九年析出民和县。今天的乐都人口以汉族为主体,为互助土族自治县、大通回族土族自治县、化隆回族自治县、民和回族土族自治县等所包围;但是在明代,这里主要居住的是"番族",而且以藏族为主。汉族是通过军屯等移民形式逐渐增多的。②湟水谷地的瞿昙河北岸有一座很深的山沟,瞿昙寺就坐落在今乐都县城碾伯镇南二十一公里的马圈沟口。在不同的历史文献中,这一带又称"日竺隆沟"(ri khrod lung,《敕诰代辈相传亲供底册》)、"贡隆扎"(dgon lung brag,《安多政教史》)或"迦伴虎蓝满都儿都地面"(永乐十六年《皇帝敕谕碑》)。现在从西宁出发有高速公路可通达其东南的乐都县,但是在过去,穿行那座山沟必定是一段艰险的旅程。尽管如此,藏在深沟里的瞿昙寺却是一座规模宏伟壮丽的寺院,被今人誉为"深山里的小故宫"(彩图5u-3-1 瞿昙寺鸟瞰)。难怪当地人提起它时,无不自豪地说:去了瞿昙寺,北京再甭去。

这话夸张,却不无道理,因为该寺建筑的确兼采明初官式做法与甘青地方手法。③它的名字——"瞿昙"——取自佛祖释迦牟尼的族姓(梵文Gautama),是由明太祖亲自赐予;寺中另两座主要建筑物,宝光殿系明成祖赐名,隆国殿则由明宣宗敕建;寺中竖立着五通记载皇帝敕谕的石碑;虽历经岁月的磨洗、尘世的劫难,宣德宫廷御制的香炉等供具,依然陈列在壮丽的佛殿之中。仅"永乐初……授国师二、禅师三,赐地甚广。又金印一,银印一,围各一尺二寸;玉章一,牙章二",④地位可见一斑。当地民间甚至流传着明惠帝朱允炆(1377—1402)在这里出家的故事,来解释偏远的瞿昙寺何以在各方面拥有如此高的等级规格。⑤因此,瞿昙寺于1959年成为青海省重点文物保护单位,更于1982年经国务院批准列为全国第二批重点文物保护单位。

一、瞿昙寺的寺与僧

寺中矗立的御碑和汉藏文史料中的一些记载,勾勒出建造瞿昙寺的大致过程。对于藏

①参见张维光《明朝政府在河湟地区的藏传佛教政策述论》,《青海社会科学》1989年第2期;蒲文成《河湟地区藏传佛教的历史变迁》,《青海社会科学》2000年第6期。

②崔永红《明代青海河湟地区屯田的分布和军户的来源》,《青海社会科学》1988年第6期。

③隆国殿以及两侧同期修建的抄手斜廊、大钟楼、大鼓楼等,大木构和小木作与故宫建筑一致,体现皇家殿堂风范。而宝光殿、瞿昙殿与它们的配殿、金刚殿、小钟楼与小鼓楼等则带有浓厚地方色彩。见张君奇《青海名刹瞿昙寺》,《古建园林技术》2003年第3期,第58页。

④(清)杨应琚纂修乾隆《西宁府新志》卷一五,清乾隆十二年(1747)刻、二十七年(1762)补刻本,第7—8页。

⑤康国泰收集,见Louis M. J. Schram: *The Monguors of the Kansu-Tibetan Frontier* Part Ⅱ: *Their Religious Life*, Philadelphia: Transactions of the American Philosophical Society, 1957 (Xining City: Plateau Publications, 2006), pp. 312-314。另见房建昌《青海民族史中有关瞿昙寺的几个问题——兼评〈瞿昙寺〉》,《青海社会科学》1991年第1期,第117—118页。康国泰原书中披露的瞿昙寺资料,较早由房建昌此文向中国学术界介绍。

地藏人，明初朝廷“惟因其俗尚，用僧徒化导为善”，⑥对藏传佛教大加利用的政策，在这些碑文中反复陈述，展露无遗。⑦ 而要倡导藏传佛教，首要之务就是兴建寺院。在这种形势下，具有家族传承色彩的藏传佛教寺院在河湟洮岷地区涌现出来，它们在宗教、政治、经济和社会文化等诸多方面都发挥了重要的作用。洪武六年(1373)设置的西宁卫管理湟水流域，其战略意义显而易见：“西宁卫六所，惟祖宗之意，盖以西宁控制近番申中等十三族，远番罕东等四卫，故多设一所，以震压之，视他卫不同也。”⑧瞿昙寺正是明廷在藏区扶持的第一座寺院，尽管它不一定是这一时期兴建的首座佛刹。

1. 瞿昙寺的敕谕与御制碑

几通御碑对于把握瞿昙寺的早期历史至为重要，有必要进行逐一审视。⑨ 其中年代最早的是永乐六年(1408)的皇帝敕谕碑。此碑左侧⑩竖刻汉文碑文(具见附录一)，右侧横刻相应的藏文内容，碑阴还铭刻“永乐二十一年七月吉日立”藏汉文各一行，可知是后人补刻立石。敕文以皇帝的名义晓谕西宁等地的官员军民，首先析取佛教教义有裨统治的成分加以肯定，最后要求对寺僧在修行与财产等方面进行尊重和保护。改朝换代，国势未平，寺初成时还为战事所波及，⑪这种敕谕无疑有着现实意义，也是类似内容在后来的敕谕中不断被重申的缘由。敕文中段则记述建寺由来：三罗剌麻弘扬佛法，更重要的是忠顺朝廷，因此太祖特赐其所居寺额曰“瞿昙”。永乐时继承三罗衣钵，住持瞿昙寺的是其侄班丹藏卜(dPal ldan bzang po)、端约藏卜(Don yod bzang po)，仍得到了朝廷的支持。

山门内右碑撰于永乐十六年正月二十二日，碑额分别篆书“皇帝敕谕”和对应的藏文 rgyal povi lung gis 字样。碑面左侧题写汉文(具见附录二)，右侧则题写藏文。碑文前后部分与永乐六年敕谕碑几无区别，中间文字提到：灌顶净觉弘济大国师班丹藏卜于西宁迦伴虎蓝满都儿都地面起盖佛寺，特赐名曰“宝光”，这涉及到瞿昙寺第二座重要殿堂的建成。

如今保存在山门内左侧的一通石碑时代较上碑略晚，撰文于三月初一。篆额“御制金佛像碑”，下奠装饰莲瓣的束腰须弥座，碑阳为汉文(具见附录三)，碑阴则镌刻藏文。此碑叙述成祖命人铸金为佛像，屡铸不成，后模忽自成、妙好吉祥的故事。类似的感应事迹在从印度到汉地、西藏的佛教史籍里层出不穷，自无需穷究真伪；需要注意的是皇帝以此珍贵的金铜造像布施班丹藏卜归于西土，推测应与班丹藏卜造成宝光殿有关，大约正月间或此前班丹藏卜赴京为该殿请赐额，而回瞿昙寺之前皇帝又赠以佛像。

东碑亭内石碑为仁宗洪熙元年(1425)御制碑。仁宗皇帝体弱多病，这通碑文体现了他短暂执政期间(1424—1425年在位)对太祖和成祖的民族宗教政策的延续。碑阳为汉文(具见附录四)，篆额“御制瞿昙寺碑”。碑阴为藏文，碑额刻 rgyal pos mdzad pavi govu tam sdevi rdo ring la rnam par bzhag pa zhes bya ba//。碑文回顾了瞿昙寺的创建，但是对史实进行了剪裁：无论从规模推测还是凭据史料记载，瞿昙殿的兴建本身并没有皇室色彩，不过是建成后赐寺额而已，然而在三十余年后，却变成了太祖皇帝认为西宁地面寺院与它在佛教上的地位不相称，于是“命官相土，审位面势，简材饬工，肇作兰若”，使得瞿昙殿从根脉上就渗透着皇室的高贵气息。同样的，班丹藏卜修建的宝光殿也被转移到皇帝名下，即所谓太宗文皇帝(即成祖永乐皇帝)在寺中“重作奉佛之殿”。而这种粉饰史实，既倍增了皇室作为施主的功德，又为瞿昙寺壮大了门面，无疑是双方乐见的。

《耕余琐录》⑫收录了一篇《瞿昙寺前山门匾额》(附录五)，据称“半汉文、半藏文。木匾刻字已遗失”，从汉文看是宣德二年(1427)正月初六日宣宗的敕谕。文字内容与永乐十六年《皇帝敕谕碑》很多重复，仍强调了在“西土”尊崇佛教的现实意义，并重申对僧人宗教实践和世俗利益的保护。⑬ 相对特殊的是提到

⑥《明史》卷三三一《列传第二百十九·西域三》。

⑦关于明初的这种治藏政策，参见邓前程、邹建达《“缘俗立教，加意诸羌”——明朝一项重要治藏治策研究》，《云南师范大学学报》第39卷第3期(2007年5月)。

⑧(清)苏铣《西宁志》，《西宁卫志·西宁志》，青海人民出版社，1993年，第257页。按明制度，一卫应辖中左右前后共计五个千户所。

⑨碑文早已录于《西宁志》、《西宁府新志》、《陇右金石录》及现在的谢佐《瞿昙寺》、格桑本主编《瞿昙寺》等著作中。后两者还附录了碑阴的藏文部分。因其中难免脱漏错讹，特重加校录。

⑩左、右以碑身自身而定，适与读碑者的方位相反。特此说明，下同。

⑪智观巴·贡却乎丹巴绕吉著，吴均、毛继祖和马世林译《安多政教史》，甘肃民族出版社，1989年，第166页，《甘肃少数民族古籍丛书》。见下文注⑫引文。

⑫谢才华收集、谢竹轩墨书手录，封面上有“1979. 6. 22”字样，并注明“内包括乐都文史资料及曲坛(瞿昙)寺之来历记”。感谢中国社会科学院民族学与人类学研究所扎洛惠赐此重要材料。

⑬明朝后代皇帝也颁布过很多文字接近、意旨类似的敕谕，例如正统七年(1442)八月辛亥敕谕河州、西宁等处官员军民人等；天顺四年(1460)五月辛丑敕河州、西宁镇守内外官员人等。

了当时瞿昙寺势力范围的四至:“东至虎狼沟,西至补端观音堂,南至大雪山,北至总处大河⑭,各立牌楼为界。”⑮此外,可知当时的住持已易为三丹藏布,他继承了“灌顶净觉弘济大国师”的封号。仁宗、宣宗即位不久,均重申永乐时期对瞿昙寺在宗教与世俗利益上的保护措施,可以看出利用藏传佛教以安边民的政策在明早期的继承与贯彻,而这也不断巩固着瞿昙寺的地位。

在宣宗敕谕一个月后,瞿昙寺建后殿亦即隆国殿,为此又立御制碑一通,现存于西碑亭内。碑阳篆额“御制瞿昙/寺后殿碑”,汉文碑文(附录六)下部微有损伤。碑阴为藏文,碑额为 rgyal pos mdzad pavi govu tam sdevi rgyab kyi lha khang gi rdo ring la rnam par bzhag pa zhes bya ba //。碑文除宣扬太祖、成祖、仁宗三代皇帝对瞿昙寺的经营而外,还涉及宣德朝在寺中继作后殿这一重大事件。

2. 明洪武至宣德朝的瞿昙寺

结合上述碑文匾语及其他汉藏文献材料,我们可以梳理出瞿昙寺建立、扩张的历史线索。三罗喇嘛出生在西藏洛扎的卓窝隆(gro bo lung)地方,简称三剌,法名桑儿加查实(sangs rgyas bkra shis,桑杰扎西),号海心山人(mtsho rnying ba,谓长期在青海湖海心山修行)、白牛大士(glang dkar pa,骑白牛往来)⑯或海喇嘛(he bla ma,汉语称青海湖为海)。在一些汉文方志中似也称他为“觉喇嘛”,⑰出自音译还是意译不详。在藏文材料的描述中,三罗喇嘛是一位在岩洞中勤奋苦修、获得神通力的大成就者,他及其弟子赢得了“岩师徒”(藏文 brag dpon slob)的声誉。传说瞿昙寺附近的官隆古洞(dgon lung brag phug)就是他曾经的修行之所。他选择的这片地方“各种野兽出没,石山森林交错,行走困难”,仅仅有人烟而已。⑱

洪武二十五年(1392),三剌为书招降罕东诸部,立下大功。⑲ 金石文献记载嗣后他即在乐都择地,“审位面势”⑳建造寺院。不过根据瞿昙殿正栋枋底面正楷“洪武二十四年季秋朔越六日”墨书,可知该殿是寺内最早的主要建筑,而瞿昙寺的始创年代早于招降一事。㉑ 一同兴建的还有它周围的两座配殿、四座塔以及护法殿。当时参与建寺的还有他的弟弟或侄子曲结·三木旦罗哲(Chos rje bSam gtan blo gros)㉒。二十六年(1393)二月壬寅,三剌又以贡马为名远途跋涉来朝:

> 西宁番僧三剌贡马。先是三剌为书招降罕东诸部,又创佛刹于碾白(伯)南川,以居其众。至是始来朝,因请护持及寺额。上赐名曰“瞿昙寺”,敕曰:“自有佛以来,见佛者无不瞻仰。虽凶戾愚顽者亦为之敬信,化恶为善。佛之愿力有如是耶。今番僧三剌身居西土,踵佛之道,广结人缘,辑金帛以创佛刹。比者来朝京师,朕嘉其向善慕义之诚,特赐敕护持,诸人不许扰害,听其自在修行。违者罪之。故敕。”㉓

如今瞿昙殿外横挂的“瞿昙寺”匾额(彩图 5u－3－2 瞿昙寺匾额)见证了这段历史,朱地金字,熠熠生辉,分外庄严,前后分别有“敕赐 rgya povi lung dge sbyong govu tamvi sde”㉔与“大明洪武贰拾陆年月日”字样。此殿重檐歇山顶,面宽五间,进深四间,殿中原塑三佛与八大菩萨,今已不存,壁画则基本保存完好。尽管瞿昙殿规模不大,但是它的建筑形制仍具有深远意义:

⑭藏文 tsong chu,即湟水。见谢佐《瞿昙寺》,青海人民出版社,1998 年,第 40 页。

⑮这个范围即瞿昙寺的香火地(藏文 mtshod gzhis),共计七条沟,当地藏人称之为 gyo tshang lung ba bdun。相当于今之下营、峰堆、城台、曲坛、亲仁、岗沟、中坝、桃红营等八乡。

⑯白牦牛是藏族心目中的神圣动物。因藏文中 glang 一词同时可指牛与象,因此汉译也称他为“白象骑士”,如谢佐《瞿昙寺》,第 14 页。

⑰如称瞿昙寺系“洪武二十四年,觉剌麻建”(清苏铣纂修顺治《西宁志》,第 3 册第 5 页),而瞿昙寺的创始人为三罗当无异议。此外,乾隆《甘州府志》卷一一“人物·仙释”称班丹藏卜“从觉喇嘛受秘密戒行”,而班丹藏卜正是三罗的侄徒。

⑱见《安多政教史》,第 165—166 页。

⑲《明史》卷三三〇《列传第二百十八·西域二·罕东》。罕东为活动在今青海周边、西宁西北的藏族部落。

⑳见附录碑文四洪熙元年《御制瞿昙寺碑》。尽管碑文所称“命官相土”恐不确,不过,瞿昙寺虽藏深山,但在风水方面相当讲究。参见张君奇《青海瞿昙寺“风水”选址》,《古建园林技术》2007 年第 1 期。

㉑一说瞿昙寺建于洪武二十年(1387),语焉不详、不知所据。见(清)查朗阿、刘于义修,许容纂《甘肃通志》(乾隆元年,1736 年刻本)卷一二,第 58 页。

㉒《安多政教史》,第 28 页及第 167 页转引松巴《佛教史》。后者并称他建成的寺院名为 se vbras kyi bsam blo khang tshan“色哲三罗佛刹”(藏文版,第 172 页)。khang tshan“康村”原意指僧人饮食起居之所,一般按僧人籍贯划分,是寺院的基层管理组织。bsam blo 是藏文中三木旦罗哲的简称,还是指汉文材料记载的三罗喇嘛,目前尚未得到完满解决。至于《安多政教史》提及的年代,chu sprel lor 当对应洪武二十五年(1392。壬申、水猴年),正是瞿昙殿的修建年代;汉文版译为“水蛇年”(第 167 页。藏文 chu sbrul)不确。

一说三木旦罗哲即三罗喇嘛本人的俗名,见尕让·杭秀东珠、尕让·尚玛杰《白象大师三罗喇嘛及其历史功绩》,《西北民族学院学报》(哲学社会科学版)2000 年第 1 期,第 14 页。

㉓《明太祖实录》卷二二五·三至四,第 3300—3301 页。

㉔dge sbyong 意为“修善”,指佛法修行者,通常指出家的僧人。govu tamvi sde 为瞿昙寺的藏文音译,《安多政教史》记为 ko tam sde。

它以下檐副阶周匝成暗廊，形成右绕礼佛的独立封闭空间，可满足藏传佛教信徒转经礼拜的需要；与之相适应，其平面接近正方形，与传统汉地殿堂多采取横长方形平面显有区别。这两点成为明初安多藏区藏传佛寺中汉式殿堂的特色。㉕ 下文中将要涉及的宝光殿、妙因寺万岁殿与德尔经堂、显教寺大殿都采用了类似的格局，而从年代上考量，瞿昙殿无疑开创先河，对后世深具影响。

此外，同年三月丙寅（二十一日）还“立西宁僧纲司，以三剌为都纲”㉖（从九品）。在此之后，他的事迹罕见于史籍，这可能与他仍然保持了苦修传统有关；我们只知道永乐十年十月十五日护持敕谕中钦赐他“从便修行，不许土官军民人等侮慢欺凌”，十二年（1414）圆寂。㉗ 而瞿昙寺所在山沟的藏文名字从 ri khrod lung（岷沟）易为 dgon lung（寺沟），则体现了三罗的后世徒众修行方式的明显变化。

三罗喇嘛的定居、瞿昙寺的出现，还使得以他为首迁徙而来的部族在这里形成了卓仓（gro tshang）藏族；㉘瞿昙寺因此又被称作卓仓佛殿（gro tshang lha khang）。㉙ 藏文材料也声称当他面见皇帝并返回后，他及他的家族与这片土地的命运发生了改变：皇帝敕谕“修建经堂和比丘讲习的法园，致力于圣教事业；昆季们在那里侍候喇嘛，家族可为官吏，由朕护持”。㉚ 今学者谓瞿昙寺主实质上是政教合一的土官，或曰围绕寺院为中心来组织部落的“寺族”，㉛或曰家族性寺院，㉜这些术语从不同角度描述了这种独特的社会组织形式。其势力范围跨方圆百里之境，邻近七沟的汉藏民户均要向该寺纳粮、支差。㉝ 作为一个经济实体，瞿昙寺以高僧为代表履行着岁贡的义务，并从朝廷获取大量的赏赐作为回报。㉞ 与之相适应，瞿昙寺的整体建筑也并非单纯的宗教建筑，它以殿堂僧舍为核心，外围则是居民宅巷㉟和黄土夯筑的城墙，河岸高地上还用黄土夯筑有城门和瓮城，形势险固。㊱

当然，瞿昙寺地位的奠定、稳固和提高非一日之功，也非三罗喇嘛一人之功。他圆寂之后，永乐年间瞿昙寺的重要人物是几个侄徒——大国师班丹藏卜、国师端约（岳）藏卜和锁南坚参（bSod nams rgyal mtshan）。他们作为三罗的“亲枝徒僧，自幼赴藏，习学经典”，并奉命屡次随太监孟继、尚义等赴京，“朝觐圣驾，赐坐讽经”。㊲ 根据永乐六年“皇帝敕谕”碑，班丹藏卜在洪武朝晚期已经是瞿昙寺的头面人物，入永乐朝后他更是不同凡响：永乐五年冬十月戊戌，他因贡马入朝；㊳永乐六年秋七月壬戌入朝、㊴二十一年十一月己亥遣人贡马等㊵，史书均有记载，从中似可看出班丹藏卜是当时瞿昙寺地位最尊崇、最活跃的僧侣。永乐八年十月甲午，封班丹藏卜为净觉弘济国师㊶并给诰

㉕参见吴葱、程静微《明初安多藏区藏传佛教汉式佛殿形制初探》，《甘肃科技》第 21 卷第 12 期（2005 年 12 月）。

㉖并赐符称：“自古帝王致治，无间远迩，设官以理庶务。稽诸典礼，复有僧官以掌其教者，非徒为僧荣也，欲其率修善道，阴助王化。非真诚、寡欲淡泊、自守者，奚足以任斯职。今设僧纲司，授尔等以官，给尔符契。其体朕之心，广佛功德，化人为善，钦哉。”《明太祖实录》卷二二六・三，第 3307 页。另见《明史》卷三三〇《列传第二百十八・西域二・西番诸卫》。

㉗见《敕诰代辈相传亲供底册》，转引自《耕余琐录》；《安多政教史》，第 167 页。

㉘参见尕让・杭秀东珠、尕让・尚玛杰《卓仓藏族源流考》，青海民族出版社，2002 年。

㉙《安多政教史》，第 165 页。

㉚《安多政教史》，第 166 页。

㉛曹树兰《明清时期河湟流域寺族的形成与演变》，陕西师范大学 2007 年硕士学位论文，第 7 页。

㉜杜常顺《明清时期河湟洮岷地区家族性藏传佛教寺院》，《青海社会科学》2001 年第 1 期。

㉝参见崔永红《论青海土官、土司制度的历史变迁》，《青海民族学院学报》（社会科学版）第 30 卷第 4 期（2004 年 10 月），第 105 页。

㉞《明实录》对此有相当翔实的记载。参见曹树兰《明清时期河湟流域寺族的形成与演变》“瞿昙寺入贡情况统计表”，第 26 页。

㉟称为新城街，地平较瞿昙寺低丈余。参见谢佐《青海乐都瞿昙寺考略》，《青海民族学院学报》1979 年第 3—4 期合刊，第 21 页。

㊱建国初大致形制尚存，见张驭寰、杜仙洲《青海乐都瞿昙寺调查报告》，《文物》1964 年第 5 期，第 46 页。今外城已不复旧貌，不过局部城墙等犹可见痕迹。天顺六年（1462）三月乙丑，因瞿昙寺灌顶净觉弘济大国师领占藏卜等之请，为防鞑贼侵犯而对瞿昙寺墙及沟进行了修浚（《明英宗实录》卷三三八・四，第 6895—6896 页），可见其担负着重要的防卫功能。

又如成化九年（1473）秋七月癸巳：“〔大慈恩寺〕崇化大应法王劄实〔巴〕复奏：‘陕西弘化寺乃至善大慈法王塔院，岁久损坏，乞敕镇守等官修筑城堡，如瞿昙寺制。’”（《明宪宗实录》卷一一八・二，第 2272 页）是知瞿昙寺获得的殊遇是各名刹争取的对象。

㊲《瞿昙寺国师亲供册》，转引自《耕余琐录》。

㊳《明太宗实录》卷七二・四，第 1008 页。

㊴《明太宗实录》卷八一・七，第 1090 页。

㊵《明太宗实录》卷二六五・二，第 2414 页。

㊶“净”一作“静”，“洪”一作“弘”或“宏”。

印;[42]十年正月庚戌进"灌顶净觉弘济大〔国〕师",[43]二月己未获赐宴,[44]四月戊寅并获赐诰敕,[45]礼部还颁给镏金银印一颗。永乐十六年,班丹藏卜主持修建了宝光殿、小钟鼓楼及左右配殿,[46]到京城(南京)请得"宝光"之名并载金铜释迦像而归。当时此殿名藏文音译为 bavu gwong sde,意译则作 jo khang rin chen vod vbar。[47] jo khang 意为供奉释迦牟尼佛的殿堂,[48]从这个角度看,永乐年施金佛像应供在此殿中。宝光殿(彩图 5u-3-3　瞿昙寺宝光殿与其东配殿)面宽五间,进深五间,重檐歇山顶,四周围以明廊,建筑彩画等仍维持原貌,唯前檐两侧所建八字照壁为后世所添。相传朝廷派太监孟继等四人率正军三十六名、副军七十二名前来参加修建并护卫周全,后来这批人定居于乐都。[49] 不过,关于宝光殿的募修过程本身有多少官方色彩,尚有待史料的印证与核实。班丹藏卜不仅是今青海河湟地区的重要佛教人物,在甘州(今甘肃张掖地区)、肃州(今甘肃酒泉地区)同样影响很大。如清钟赓起纂修《甘州府志》(乾隆四十四年,1779 年刊)卷一一"人物・仙释"记载:

班丹藏卜　西域人,居甘,从觉喇嘛受秘密戒行,谨守戒律,道行日彰。(明)太宗朝,赐号"灌顶静觉宏济大国师",予金印,入观赐赍甚厚,帝亲制偈赞以宠异之。[50]

另外,在甘肃永登连城显教寺收藏有一道永乐九年给"国师班丹藏卜"的敕谕,因该寺为鲁土司出资修建,因此收录在《鲁氏家谱》中(详第五节):

敕显教寺一道

皇帝敕谕国师班丹藏卜等及众禅师、喇嘛、有道高僧等:今僧众中,多有道高德重之人。而圣凡混淆,一时未能周知。今差人□礼币前往尔处,有道行高者及西天、西番各处远方来在尔处其道行高者,朕皆礼请。每人致礼币一表里。尔国师、禅师、喇嘛、有道高僧与之同来,宣扬妙法,成无量功德,则尔等功德亦种种无量。尔其体朕至怀。故谕。

永乐九年(1411)八月二十四日[51]

敕谕中并未直接提及显教寺,而名为"班丹藏卜"的国师目前我们只知道瞿昙寺的这位高僧,当时他尚未晋封大国师。班丹藏卜与鲁土司家族以及与显教寺的关系尚待查考。

锁南坚参则于永乐十年钦升灌顶广智弘善国师之职,并获得象牙图书一颗。[52] 端约藏卜在永乐六年碑文中已提及,至永乐十六年春正月甲戌,"命西宁等处来朝禅师端岳藏〔卜〕为弘智净觉国师……皆赐诰印";[53]永乐二十二年春二月丁卯,"灌顶净觉弘济大国师端岳藏卜卒,命班丹藏卜侄三丹藏卜、端岳藏卜侄锁南监藏各嗣领其事……皆赐诰命"。[54]

从洪武朝到永乐朝,瞿昙寺的地位在不断上升,势力在不断壮大。至今瞿昙殿前的乌金大煨炉,宝光殿中的镏金铜磬、香炉等,多在器身或其石座上铭刻汉梵藏文合璧的"大明永乐年施"字样。[55] 这些文物精品留给我们关于永乐朝的清晰记忆。宣德年间(1426—1435),瞿昙寺进一步扩大规模并形成了基本规制。寺中宝藏有宣德元年二月初九日"御制大乘庄严宝王经序"的印本,即显示了宣德初年对瞿昙寺的重视。[56] 宣德二年特别重要,

[42]《明太宗实录》卷一〇九・一,第 1403 页;另可见《古今图书集成・释教部汇考》卷六"明",《卍续藏》第七十七册,第 55 页。

[43]《明太宗实录》卷一二四・四,第 1562 页。《瞿昙寺国师亲供册》则系此事于四月初十,并颁给礼部造智字一百十号"灌顶净觉弘济大国师"篆文镀金印一颗,大重八十两。

[44]《明太宗实录》卷一二五・一,第 1565 页。

[45]《明太宗实录》卷一二七・三,第 1587 页。

[46]见永乐十六年"皇帝敕谕"碑。《补修瞿昙寺募化疏引》(转引自《耕余琐录》)系之于永乐六年,未知所据,其中提及的"左右小寺"似指配殿。

[47]音译如永乐十六年"皇帝敕谕碑",意译例见《安多政教史》藏文版第 172 页。参见谢佐《瞿昙寺》,第 5 页。

[48]因此,《安多政教史》汉文版译为"释尊殿"(第 167 页,凡两见)。

[49]乐都县志编纂委员会编《乐都县志》,陕西人民出版社,青海省地方志丛书,1992 年,第 495 页。

[50]乾隆《重修肃州新志》、光绪《肃州新志稿》"仙释"部分的记载大致相同,唯称其师为"先觉喇嘛",并称其获授金、银印各一。

[51]转引自王继光《安多藏区土司家族谱辑录研究》,民族出版社,西北民族学院建校 50 周年献礼学术丛书,2000 年,第 90 页。

[52]《瞿昙寺国师亲供册》,转引自《耕余琐录》。

[53]《明太宗实录》卷一九六・三,第 2057—2058 页。

[54]《明太宗实录》卷二六八・二,第 2432 页。此条与其他记载颇多不合,例如,灌顶净觉弘济大国师应为班丹藏卜;锁南监藏(参)应为三罗喇嘛侄辈,获得国师封号的时间更早于端岳藏卜。

[55]据专家研究,集中在宝光殿内的"大明永乐年施"石雕须弥座采用的花斑石并非青海本地石材,它们应当是皇室从河南浚县定制完工后,远道运输而来。见张君奇《青海名刹瞿昙寺》,第 60 页。

[56]参见谢佐《瞿昙寺》,第 66—67 页。

是年瞿昙寺建成最为宏伟壮丽的后殿——隆国殿，[57]其中肯定有宫廷匠师负责设计营造。三月初二，敕谕从西宁卫百户通事旗军中调拨五十二名兵士给瞿昙寺，以开通沟渠、洒扫和巡护寺宇，并定为常例；[58]史籍还记载十月"丁丑，陕西西宁卫净觉弘济大国师三丹藏卜（bSam btan bzang po）以修完寺宇，差剌麻完卜捕黑般等进马谢恩"，[59]从中可知班丹藏卜之侄、大国师三丹藏卜是瞿昙寺方面这次修建工程的主持人。[60]

隆国殿面宽七间，进深五间，下檐周绕明廊，耸峙在全寺最高的后部，更建在高大的台基之上。台基用红砂石砌成，周边设石栏板、前接月台，为须弥座样式，束腰部分在转角处和中央均浮雕精致的缠枝藤蔓图案以及具有厌胜镇邪含义的方胜与金刚杵，台基底部仿照木家具雕出卷云纹圭足（彩图 5u－3－4　瞿昙寺隆国殿月台西南转角）。隆国殿的台基、大小木作与建筑彩画等均可比拟北京的明代官式建筑。[61] 殿门上悬"隆国殿"三字竖匾，年款为"大明宣德二年二月初九日"，匾周边浮雕四条五爪金龙踏游云空，气概非凡。隆国殿别名"永乐殿"，[62]可能始建于永乐时期。另一个说法，传说营建此殿时空中隐现神佛影相，当地藏民遂称此寺为 rdo rje vchang（多杰羌，意为持金刚）；而汉族民众则认为这是永乐皇帝的遗体，因此将供奉它的殿堂称为"永乐殿"。[63] 根据谢才华等人所录，可知民国时供奉的仍是菩萨装本初佛（梵 adi-buddha）持金刚[64]铜像，重一千八百斤，下为宣德年施大理石座，上依次置大莲台和玉石小莲台，像后为镏金璃乍（光背）。[65] 这正是土观呼图克图赞颂的"稀有两层石座上，金刚持像威德显"。[66] 与隆国殿一起修建的还有前后山门、大钟楼与大鼓楼以及两侧的回廊。[67]

至此，瞿昙寺主体建筑群定型：按照汉地佛教寺院的布置，采用中轴对称的格局，主要殿宇渐次分布在中轴线上，一共形成三进院落（图 1　瞿昙寺平面图）。前院由山门开始，经金刚殿通往中院。中院的核心建筑是瞿昙殿与宝光殿，瞿昙殿周围相对安排四座佛塔与两座配殿，宝光殿也有两座配殿，此外回廊还安插有三世殿与护法殿、小钟楼与小鼓楼、大黑天殿与藏经殿，殿堂布局稍觉拥挤。后院巧借山势，地平高出前、中院约 4 米，隆国殿更高高矗立在 2.3 米高的束腰须弥座形台基上，形成整个建筑群落的高潮部分，重檐庑殿顶恢弘隆重；两侧回廊营建抄手斜廊以与宽大台基上的隆国殿相衔接，分列两侧的大钟楼与大鼓楼同样气势不凡。

寺中"瓶、炉、香案，皆宣德佳制也"，[68]这些由宫廷作坊打造的精美供具多明确刻有"大明宣德年施"，大多还保存在寺中。例如隆国殿中的一座镏金大铜灯、一对镏金铜花瓶（内各插铜莲花四十五茎）、高约三丈的一株红檀香木；宝光殿门外的乌金大煨炉、殿中的大铜灯、一对镏金铜花瓶（内各插铜莲花三十茎，大理石底座系永乐年施）；大钟楼上悬挂的铜钟，[69]等等。特别是，隆国殿正中供奉楠木牌，当中为汉文"皇帝万万岁"字样，左右两侧分别书对应的梵文与藏文。[70] 背面上款为汉文"大明宣德二

---

[57]藏文意译为 srid skyong gling，见《安多政教史》藏文版，第 172 页。

康国泰称隆国殿的格局模仿了永乐十八年（1420）在北京兴修的天坛（the Temple of Heaven。当时原称天地坛），这大概是一种传说。见 Louis M. J. Schram：*The Monguors of the Kansu-Tibetan Frontier* Part Ⅱ：*Their Religious Life*，p. 314。

[58]《敕谕代辈相传亲供底册》，转引自《耕余琐录》。

[59]《明宣宗实录》卷三二・七，第 827 页。

[60]另见《补修瞿昙寺募化疏引》，转引自《耕余琐录》。

[61]参见张驭寰、杜仙洲《青海乐都瞿昙寺调查报告》，第 50—52 页。

[62]此称呼可见于光绪《西宁府续志》卷之一"地理志・山川・瞿昙池"条及马鹤天《甘青藏边区考察记》一书（详见下文注[111]）。

[63]《安多政教史》，第 168 页。

[64]原文作"金光大菩萨"。金光菩萨的尊格不详，或因持金刚头戴宝冠、身着璎珞，庄严若菩萨，而且造像镏金生辉，民众遂讹为"金光"、"菩萨"。《耕余琐录》在抄录清乾隆年间《瞿昙新城街福神庙匾文》时旁注"金刚"二字，说明当地文化阶层也意识到这个称呼是从持金刚（汉文又称"金刚总持"）转讹而来。

[65]《耕余琐录》"以下各殿设施佛像及供器一览・隆国殿"。此外，《瞿昙新城街福神庙匾文》称："盖自洪武开基，永乐周流至此，创建瞿昙寺居住。随请来宝贝佛祖一位（即宗喀巴佛像）、金光大菩萨一位、九天圣母福神娘娘一位，跟来佃户军五十二名。将军民安住佃户庄，务农为业，伺候寺内大事。将金光佛祖，请与佃户军供奉，以保吉祥风雨。而菩萨为慈悲之主，保吉祥而有余，挡风雨而不足。军户等请示，与梅国师（即梅凉州活佛）商议，换出福神佛像，菩萨仍请进寺内。……"

而在康国泰的书中，称这就是明成祖赠与瞿昙寺的佛像（Jo-wo rin-po-che，指释迦牟尼），两侧还各有一身规模稍小的铜佛像，见 Louis M. J. Schram：*The Monguors of the Kansu-Tibetan Frontier* Part Ⅱ：*Their Religious Life*，p. 314. 该文没直接提到隆国殿的名称，仅称之为 chief temple hall (A)，但描述它在三座殿堂中最为高大、引人瞩目，是知非隆国殿莫属。

[66]转引自《安多政教史》，第 168 页。

[67]见《补修瞿昙寺募化疏引》，转引自《耕余琐录》。后山门疑指金刚殿，在感恩寺则称为"前后天王〔殿〕"。中国晚期佛教建筑中常以天王殿充山门。

而根据（清）苏铣纂修顺治《西宁志》的说法，永乐十六年建中殿时并修山门。今山门疑为清代重建。

[68]（清）杨应琚纂修乾隆《西宁府新志》卷一五，第 8 页。

[69]除了汉文，还铸出相应的藏文 //davi ming zon da lo la //。汉藏铭文位于一双线横长方形框中，上覆莲叶，下以仰莲承托，是明代的典型样式，只是易竖长方形为横长方形，以适应藏文的书写。

[70]梵文为 rajadhirajaya koṭi koṭi bhavarci，藏文为 rgyal povi dgung lo khri tsho khri tsho thub par gyur cig。三种文字意思大致相同。藏文 khri thso 为万，梵文 koṭi "俱胝"历代所译殊异，从十万、百万、千万到亿均有，但都是言其极多。

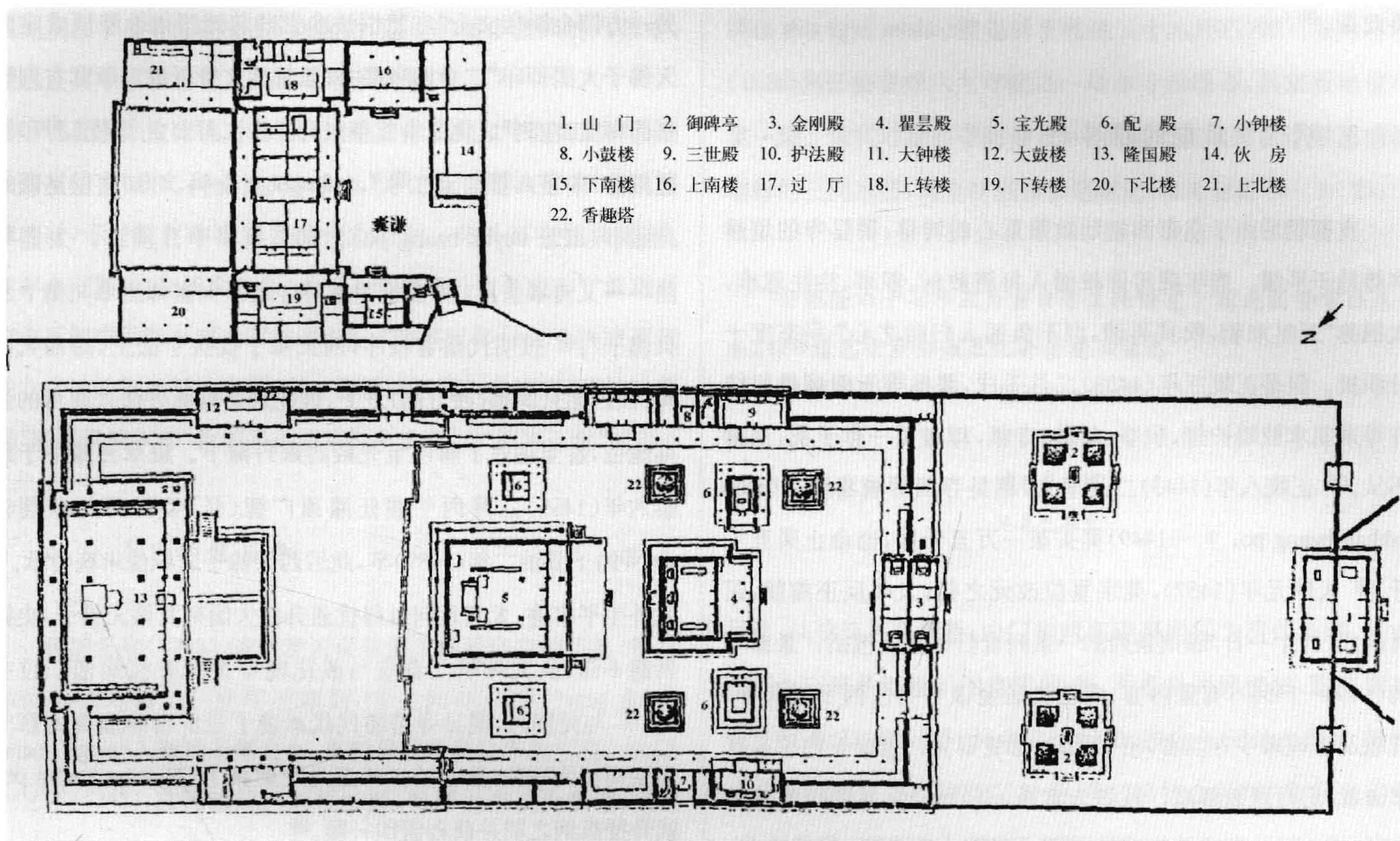


图 1

瞿昙寺平面图(格桑本主编,青海省文化厅编著《瞿昙寺》,四川科学技术出版社/新疆科技卫生出版社,2000 年,图 1)

年二月初九日御用监太监孟继尚义陈亨袁琦建立”⑪字样,下款为藏文对照。⑫ 据说瞿昙寺还保存有一幅图样(绢本、设色。已残损,残长 2.5 米,高 1.4 米),用传统透视法表现隆国殿内供奉大持金刚及附属供器的情形,供具包括最前方偏左位置上的铜磬,第二排的铜鼎与两旁的铜壶、珍珠树(即檀香木),后方的铜灯与曼荼罗;左上角墨书“大明宣德二年二月初九日西宁/瞿昙寺/安奉大持金刚佛像图样”。⑬ 这个时间适与“御制瞿昙寺后殿碑”、“皇帝万万岁”木牌上和“隆国殿”等竖匾上题写的时间完全吻合,属同一批器物。

就在建成隆国殿的当年,朝廷还“赐剌麻绰失吉领占(chos kyi rin chen 却吉仁钦)”一方象牙印(青海乐都县文化局文物管理股藏),印文为“真修无碍”四字篆书。⑭ 类似牙印并非孤品,如传世另有一枚同年颁赐的象牙印章曰“庄严妙相”(1992 年征集,甘肃省博物馆藏),⑮顶面铭款则为楷书“宣德二年月日”与“赐剌麻班丹领占(dPal ldan rin chen 班丹仁钦)”字样,此人应为红山堡报恩寺僧,该寺时属庄浪卫,为庄浪卫番僧纲司所在地。两者印纽均雕刻成仰覆莲花托法轮形状,大小相近、形式全同,从侧面印证了宣德朝初期对甘青地区藏传佛教的扶

⑪御用监是明代的十二监之一,负责为皇室置办各种用具物品,如制作佛像等事务即由御用监下辖佛作负责。御用监奉命或私人筹建佛寺的不乏其例。明宪宗成化年间(1465—1487),曾派御用监扩建四川新津九莲山观音寺,于孝宗弘治三年(1490)完工。北京法海寺建造于正统四年至八年(1439—1443),是由明英宗宠宦御用监太监李童集资,工部营缮所修建。此四人生平事迹考略,可见李亚《明代中官使藏考》,王尧主编《贤者新宴》(第三期),河北教育出版社,2003 年,第 240—241 页注 3。孟继为明成祖宠信的中官,根据后来的记载,他曾随同班丹藏卜赴京并在修建宝光寺过程中发挥作用,则他在永乐朝早已数次出使瞿昙寺无疑,至宣德朝仍是领头的人选。正统十三年(1448)尚义督工修建北京的大兴隆寺,景泰三年(1452)再度董工,修建大隆福寺,则他在瞿昙寺修建隆国殿的过程中可能扮演了类似的角色。袁琦当即宣德六年(1431)十二月因贪暴而遭磔死之中官,早年随侍宣宗称意。参见《明史》卷九《本纪九·宣宗》、卷三一四《列传第一百九十二·宦官一》。

⑫明代佛寺中多见供类似字样的牌位,肇始于何时尚待求索。在藏传佛教圣地中,瞿昙寺的这个牌位堪称供皇帝万岁牌位的先声。妙因寺万岁殿同样建成于宣德二年,其中也供奉有万岁牌位。

⑬赵生琛、谢端琚和赵信《青海古代文化》,青海人民出版社,1986 年,第 142—143 页。

⑭白万荣《明代敕赐乐都县瞿昙寺二印》,《文物》1984 年第 9 期,第 78 页。

宣德元年九月癸丑,“西宁番僧剌麻绰思吉领占等来朝贡马”,当即印文上的这位绰失吉领占,他获颁象牙图章或即与贡马事有关。见《明宣宗实录》卷二一·九,第 566 页。

⑮参见林健《明岷州喇嘛班丹领占象牙印考》,《文物》1997 年第 2 期,第 92—93 页。

持政策。[76]

3. 明代中后期的瞿昙寺

宣德朝后由于皇帝和朝廷政策重心的转移，瞿昙寺的煊赫声势趋于平缓。当年藏传佛教僧人每请敕封、职事，往往恩准，太祖称“万里来朝，俟其再请，岂不负远人归向之心”，[77]态度十分积极。但是正统三年（1438）二月壬戌，瞿昙等寺喇嘛桑里结肖等来朝求敕赐护持、职事、封号、寺额，却碰了一鼻子灰，累请不从。[78] 正统八年（1443）二月辛亥，瞿昙寺国师喃葛藏卜（nam mkhav bzang po.？—1449）奏买茶一万五千斤，也命止买五千斤。[79] 天顺元年（1457），英宗复位改元之初，大举反正前朝，正月丙戌（二十一日）颁诏条列的一系列合行事宜就包括：“景泰年间（1450—1456），有差内官、内使赍送金银等物往西宁瞿昙寺，赏赐及修理殿宇寺院者，诏书到日，悉皆罢免。金银等物原系在京去者，仍行照数解京。其带去食茶，不分公私，见数收留彼处有司，听支销。木植等料就彼收贮。官用人夫工匠，尽行放免。内官、内使即便回京。”[80]这些事情悉皆体现出明廷政策的调整。特别是英宗的诏书再次证实，明廷曾直接参与瞿昙寺宇的维修工作，在人力、物力和金钱方面均给予大力支持。只是景泰年间的工程有多大规模、针对那些部分，现在尚无资料可稽考。

不过，瞿昙寺原封的国师仍代代传袭并得到朝廷的认可，[81]其传袭直至清初顺治年间（1644—1661）才无形中取消。[82] 寺中另一方镏金铜印文为“广慧悟法净觉妙善翊国衍教灌顶戒定西天佛子大国师印”二十四字篆书（乐都县文管所藏），印背右刻楷书同印文，左刻“成化二十二年（1486）十二月日礼部造”，[83]印侧还刻有“午字八百二十二号”。核对汉文史料，可知这正是班卓儿藏卜（dPal vbyor bzang po）之印：是年十月庚寅，“太监覃昌……又传奉圣旨：升西宁卫瞿昙寺灌顶大国师班卓儿藏卜西天佛子”。[84] 按明代僧官秩序，西天佛子仅次于法王，而在大国师（秩四品）、国师（秩五品）之上，因此这是瞿昙寺僧人获得的最高地位，甚至超过了修建宝光殿的班丹藏卜。班卓儿藏卜于景泰六年（1455）三月丙午袭任灌顶广智〔弘〕善国师并获赐诰命，[85]约于弘治二年（1489）卒，此后西天佛子之职位未获传承。[86] 此外生平事迹，尤其是何以得优遇升任大国师及西天佛子，史籍所载不详，从大环境上看应与成化晚年大肆升授藏僧职位有关。[87] 与此同时，瞿昙寺僧还代代承袭了三罗喇嘛赢得的西宁僧纲司都纲职位，如弘治二年五月尼麻藏卜（Nyi ma bzang po）就升授都纲之职并获颁铜印一颗。[88]

明朝廷的扶持力度既有所减弱，与此同时，嘉靖、万历间“海寇”为乱，对湟水流域也构成了很大威胁。根据方志记载，嘉靖三十七年（1558）七月、万历十七年（1589）九月，瞿昙寺先后遭红帽儿番、[89]套夷卜失兔等入掠，这恐怕也是瞿昙寺不再显赫的一个旁证。[90] 根据比利时传教士康国泰（Louis Schram，一译许让。1883—1971）神父当年对瞿昙寺及其属寺药草台等寺活佛的访谈，由于湟中地区的民族构成，历史上瞿昙寺的喇嘛多为土族，

---

[76] 无论在京师还是边域，宣宗对藏传佛教采取了尊崇的态度，还曾命人翻译藏文佛经，这既是前朝政策的延续，也与宣宗本人信守和修持藏传佛教密法有关。参见才让《明宣宗与藏传佛教关系考述》，《中国藏学》2007年第3期。

[77]《明史》卷三三一《列传第二百十七·西域三》。

[78] 见《明英宗实录》卷三九·二，第752页。

[79] 见《明英宗实录》卷一〇一·九，第2047页。该实录中喃葛藏卜多处作“大国师”，曾于正统七年十月丙辰（卷九七·一〇）、十三年正月庚子（卷一六二·三）及十二月甲寅（卷一七三·一）等贡马驼。

[80]《明英宗实录》卷二七四·八，第5801—5802页。

[81] 成化二年（1466）正月二十九日，颁给领占藏卜与班卓儿藏卜两位国师一道敕谕（见《敕诰代辈相传亲供底册》），这被认为是一寺二国师地位与格局的正式认可，见谢佐《瞿昙寺》，第29页。

[82] 参见《敕诰代辈相传亲供底册》，转引自《耕余琐录》；谢佐《瞿昙寺》，第33—36页。

[83] 印正方形，边长10厘米，通高9.3厘米，重500克。见白万荣《明代敕赐乐都县瞿昙寺二印》，《文物》1984年第9期，第78页。

[84]《明宪宗实录》卷二八三·六，第4795页。

[85]《明英宗实录》卷二五一“废帝郕戾王附录第六十九·一”，第5427页。其名记作“完卜班竹儿藏卜”。

[86] 弘治二年十二月癸巳，“完卜工葛领占袭其叔班卓儿藏卜灌顶国师职”（《明孝宗实录》卷三三·二，第724页）。

[87] 参见陈庆英《论明朝对藏传佛教的管理》，《中国藏学》2000年第3期，第68—69页。

[88] 此后，弘治十五年三月戊子，尼麻藏卜曾以“瞿昙寺都纲”的名义入贡，见《明孝宗实录》卷一八五·五，第3412页。

[89] 对此部族较早的看法是“谓之红帽者，以其衣装类虏也；谓之番子者，以其服属为番也”，见（明）郑洛《敬陈备御海虏事宜以弥后患疏》，《皇明经世文编·卷疏二》。据学者研究，红帽儿番（又称红帽子番、红帽番、红番）为蒙古族后裔、安定卫遗部之一，因笃信藏传佛教萨迦派、头戴红帽而得名。后为青海蒙古部役属，为裕固族、土族的重要来源。见高启安《“红帽子”考略》，《西北民族研究》1989年第1期；同氏《安定卫的残破与部众迁徙觅踪——兼论安定卫与裕固族形成的关系》，《西北民族大学学报》（哲学社会科学版）2004年第4期，第4—5页。

[90]《西宁府新志》，第809、811页。

明晚期佑宁寺⑨¹和塔尔寺⑨²兴起后，这里的很多僧人转入其中，这也直接导致瞿昙寺及其属寺趋于衰落。⑨³

瞿昙寺中宣德朝后的明代遗迹首推成化二年为御制碑修建的两座碑亭(藏文 rdo ring sgo bzhi)，⑨⁴它们坐落在前院，东西遥遥相对，不过现存碑亭则是清代重修的。此外还有数块匾额：现存金刚殿的“万历癸巳岁(二十一年，1593)孟冬之吉”“督理西宁屯兵解梁⑨⁵李本盛立”“独尊”匾，“崇祯元年(1628)钦差巡抚张立”“佛威振虏”匾，崇祯二年“锄邪护正”匾，崇祯五年“护法尊天”匾与崇祯六年“钦差平羌将军⑨⁶张显谟”立“西来正觉”匾等。

4. 入清后的瞿昙寺

雍正元年(1723)，青海蒙古贵族罗卜藏丹津发动叛乱，瞿昙寺也错误地附乱。翌年平叛后，寺主阿旺宗泽(Ngag dbang brtson vgrus)入狱达七年之久，直接导致了瞿昙寺的衰落。乾隆十二年(1747)，将河湟地区原授国师、禅师大多改为都纲，瞿昙寺亦设都纲一人。⑨⁷ 瞿昙寺的堪钦罗桑丹悲尼玛(mKhan chen Blo bzang bstan pavi nyi ma)和堪布噶桑扎喜嘉措(sKal bthang bkra shis rgya mtsho)曾先后于乾隆五十八年(1793)、道光八年(1828)担任格鲁派六大寺院之一塔尔寺的堪布，其宗教地位可见一斑。清代对瞿昙寺的修葺，一是体现在拆掉瞿昙殿前檐而增修的三间抱厦，其金枋底面墨笔题记(参见彩图 5u－3－2)：

> 时乾隆四十七年五月吉日寺主佛僧宽卜图克图暨常住木工谢天印⑨⁸通邑士庶仝诚募化补修建立谨志
>
> 梅文群切而旦⑨⁹
>
> 尕卜具格囊
>
> 梅额亨拉阿下
>
> 尼喜巴而旦

另外，从建筑风格判断，山门和两座碑亭同样为清代所建，其中山门也应该是乾隆年间重建的。⑩⁰ 再者是回廊壁画，除斜廊有屋顶覆盖保护较好外，其余多遭损毁，道光年间孙克恭⑩¹、徐润文率领门徒何济汉进行了补绘，⑩²三师徒自称“平番县上磘堡(今甘肃省永登县窑街镇)画像弟子”。此外还可见到“允吾⑩³王珠画”款，王珠事迹不详。这些是瞿昙寺众多艺术珍宝的创作者

⑨¹藏文 dgon lung byams pa gling。位于今青海互助。为格鲁派名寺，号称“湟北诸寺之母”。始建于明万历三十二年(1604)，清康熙年间臻于鼎盛，雍正二年(1724)焚毁，十年敕令重修。寺内以土族僧人居多。

⑨²藏文 sku vbum。为纪念宗喀巴而建，为格鲁派六大寺之一。其历史可追溯到明洪武十二年(1379)建塔，然至嘉靖三十九年(1560)始建寺。

⑨³Louis M. J. Schram：*The Monguors of the Kansu-Tibetan Frontier* Part Ⅱ：*Their Religious Life*，p. 315. 根据 1933 年的调查，乐都县的民族与人口分布如下：

	汉　族	番民(即藏族)	土　族	回　民
主要居住地	各山川乡镇	杂居于山顶	杂居于山顶	县城东关附郭一带
户数	8 627	521	312	229
人口	49 506	9 540	6 330	1 042

(据顾执中、陆诒《到青海去》“四民杂居之乐都”，商务印书馆，1934 年，第 134 页)

⑨⁴《补修瞿昙寺募化疏引》，转引自《耕余琐录》。

⑨⁵即山西解州古名。

⑨⁶据《明史》卷七六《志第五十二·职官五》：“总兵、副总兵，率以公、侯、伯、都督充之。其总兵挂印称将军者，……甘肃曰平羌将军。”

⑨⁷白文固《明清的番僧僧纲司述略》，《中国藏学》1992 年第 1 期，第 138 页。

⑨⁸谢天印《乐都县志》第七编“人物”第四节“名艺人能工巧匠”有传(第 569 页)：谢天印　字君玺，生于清康熙十一年(1733)(按：原文如此。康熙十一年为 1672 年，1733 年实为雍正十一年。根据后文所记卒年判断当以雍正十一年为是)，清乾隆年间，为碾伯出名木工。其先祖谢万均于明洪武年间，从南京随军西来，系修建瞿昙寺军户之一。天印即其第六世孙，幼年丧父，由母抚养成人。天印十岁入私塾，聪敏好学，因家贫辍学，十二岁跟本乡老木匠学艺，专长古建筑，所修民舍庙宇，造型别致。清乾隆四十七年(1782)，由瞿昙寺寺主宽卜图克图、管家梅群且而旦、绅士傅咏等推荐为该寺常住木工兼掌尺，曾维修瞿昙寺正殿抱厦、前山门和梅家昂里外院转楼。清嘉庆三年(1798)因病卒于瞿昙寺。

⑨⁹此人当属卓仓家族的藏人。藏文 gro 是麦子的意思，卓仓家族后来易“麦”为“梅”，遂以梅为姓。参见谢佐《青海乐都瞿昙寺考略》，《青海民族学院学报》1979 年第 3—4 期合刊，第 22—23 页。又如《瞿昙新城街福神庙匾文》提及“梅国师”(转引自《耕余琐录》)，同样是卓仓藏人的代表。

⑩⁰张驭寰、杜仙洲《青海乐都瞿昙寺调查报告》，第 49 页。参见前引谢天印传。

⑩¹事迹见《兰州市红古区志》，兰州大学出版社，2001 年，第 758—759 页。

⑩²参见谢竹轩《耕余琐录》抄录的咸丰元年(1851)谢承诏撰《重修福神庙匾文》之后的跋文，其中明确系之于道光十六年(1836)。此外，道光十八年福神庙大殿壁画亦出自此师徒三人之手。

此外，徐润文还创作了关帝庙大殿壁画《出五关斩六将》故事图，时间应在道光丙午至戊申年(1846—1848)重修关帝庙之时，见《耕余琐录》抄录道光廿九年(1849)谢承诏撰《重修新城街关帝庙序》之后的跋文。

⑩³“允吾”读若“沿牙”，古地名，今在青海省民和县下川口。参见谢继胜、熊文彬、廖旸《高天厚土　三水灌沐——青海乐都瞿昙寺、甘肃永登连城妙因寺佛传壁画与三水样式》，《中国美术分类全集·中国寺观壁画全集 5·明清寺院佛传图》，广东教育出版社，2009 年。

中我们能够知道姓名的珍贵例子。[104] 此外,寺中康熙辛丑年(六十年,1721)立"东土传灯"匾、乾隆丁卯年(十二年,1747)岷州正堂徐志丙[105]立"智种般若"匾、隆国殿内嘉庆十年(1805)十月初一日献青铜磬;"同治元年(1862)岁次壬戌荷月[106]谷旦""钦赐花翎陕甘督标后营游击陈应春""告往知来"匾;"时大清同治二年春正月上浣谷旦""古晋绛州孝凌信士孙应选叩""金丹济世"横匾、[107]瞿昙殿内光绪十二年(1886)施大铜灯等等,表明了该寺直至清末在汉族信众中仍具有崇高的地位。然而,瞿昙寺仍不可避免地走向衰落,一个简单的信号就是它原来的属寺药草台寺独立出来,为此光绪年间甚至引起了诉讼。[108] 爆发在陕西、甘肃等地的同治"回乱"(1862—1872)也波及到这里,焚毁不少经书木板;光绪二十一年(1895)的"乙未河湟事变"中,它再次遭到回民的劫掠。[109]

同治十年(1871),碾伯南山各乡绅老曾经募捐,意图修葺大殿(按:当指隆国殿)之阶台栏杆以及小寺、高塔与倾圮的碑亭。[110] 民国二十六年(1937),马鹤天曾转述当时瞿昙寺概况称:

庄学本君游乐都来函,述及瞿昙寺情形……全寺分三殿,首殿即名瞿昙寺,中名菩萨殿,后为隆德殿,又名永乐殿。建筑为宫殿式,两庑绘释迦一生历史(惜一面已破毁),色彩鲜明,笔调生动,非他寺中线条呆板之壁画所能望其项背。三殿中佛像俱铜制镏金,工致精美,佛前各万年灯、金香炉、净瓶等,俱高六七尺,以大理石为础,金光灿烂,人影可鉴。他如罗汉塑像及神帐,均精美绝伦。综观全寺,经永乐、宣德二代之经营,故殿内陈设为青海各寺冠。尤以佛像、壁画、金灯、香炉、净瓶等,有艺术上之价值。惜因山势阻梗,故其名不彰,然亦赖此得保存也云云。[111]

建国前最后一次对瞿昙寺进行的大规模修缮当完成于民国三十三年(1944),当时的瞿昙寺还有僧人二百余名。[112] "大殿顶棚只因地震摇塌,实属不堪,今蒙我灌顶净觉宏济大国师……暨我阖邑首事人等,四方募化,布施金资,兴工动土,重新补葺,约经二载,竟将隆国殿顶棚台阶,宝光殿砖瓦、左右两廊,并瞿昙寺前后墉垣屋阶暨四座宝塔皆成,辉煌壮丽,焕然一新,迄今工竣……共支出银元四十二万四千两,小麦二十五石。"[113]瞿昙殿周边的四座佛塔肇建于营造瞿昙殿之时,原来形制各异,1915 年康国泰来此调查之前塔已损毁,[114]据上引文可知如今看到的这四座塔系民国重修,并一律取香趣塔(藏文 byang chub,即八塔中的"菩提塔")之外观。

5. 瞿昙寺所属宗派

明了瞿昙寺早期崇奉的宗派,对于理解寺中绘塑具有重要的作用。一般认为,三罗喇嘛本人属噶举派。卓仓庄园中曾珍藏白牛大师大成就者(即三罗喇嘛)的缎披风和红背心、黄帽子、金丝镶边的黑帽子[115],还原起来更接近噶举派僧人的装束。这从松巴《佛教史》记载的他的称号之一噶玛・海喇嘛(Karma He bla ma)[116]同样可以见知。也有大师认为他的教派可以说成是萨

[104]参见谢继胜、熊文彬、廖旸《高天厚土　三水灌沐——青海乐都瞿昙寺、甘肃永登连城妙因寺佛传壁画与三水样式》。

[105]根据乾隆八年五月初二日甘肃巡抚黄廷桂为报大通卫等地方招民垦种事奏折,时徐担任碾伯县令,见谢小华编选《乾隆朝甘肃屯垦史料》,《历史档案》2003 年第 3 期,第 29—30 页。据《西宁府新志》,他在任期间曾捐俸开修老鸦峡道路。

[106]即农历六月。

[107]绛州孝凌即今山西省新绛县孝陵庄。秦晋客商当时在瞿昙一带颇为活跃。如他们在新城街创建关帝庙(原署山陕庙),此后道光年间重修亦得"山陕同治,慷慨乐施"(道光二十九年谢承诏撰《重修新城街关帝庙序》,转引自《耕余琐录》),此外嘉庆癸亥至庚午年(1803—1810)补修时"客商""踊跃欢欣,量力捐资",亦应以山陕商人为主(嘉庆十五年,1810 年谢靖邦撰《补修新城街关帝庙序》,转引自《耕余琐录》)。再如清光绪六年(1880)补修县城关帝庙时,山西绛州客商贾光斗等首倡募资,见《补修县城关帝庙募捐疏》,转引自《耕余琐录》。

[108]参见《瞿昙药台二寺持讼判案》,转引自《耕余琐录》;Louis M. J. Schram: *The Monguors of the Kansu-Tibetan Frontier* Part Ⅱ:"Their Religious Life", pp. 315-316,此文并称有五百五十名僧人在诉讼后离开了瞿昙寺。

[109]参见 Louis M. J. Schram: *The Monguors of the Kansu-Tibetan Frontier* Part Ⅱ:"Their Religious Life", p. 315.

[110]《补修瞿昙寺募化疏引》,转引自《耕余琐录》。

[111]马鹤天著,胡大浚点校《甘青藏边区考察记》,甘肃人民出版社,西北行记丛萃,2003 年,第 199 页。

[112]许公武编著《青海志略》,商务印书馆,1943 年铅印本,第 116 页。此外,根据《最近之青海》第 319 页所记,约十年前瞿昙寺有僧人三百人左右,可知建国前瞿昙寺大致维持着这样的规模。而根据康国泰的调查,1915 年时瞿昙寺内仅有五十至六十名僧人,其中大多数还是孩子,势力远不及有二百八十五名僧人的原属寺药草台寺。见 Louis M. J. Schram: *The Monguors of the Kansu-Tibetan Frontier* Part Ⅱ:"Their Religious Life", p. 316.

[113]宝光殿民国三十三年匾额,转引自张驭寰、杜仙洲《青海乐都瞿昙寺调查报告》,第 47 页注 2。

[114]根据康国泰收集的民间传说,这四座塔是明惠帝修建,夜里还在塔基上埋藏了大量珍宝。参见 Louis M. J. Schram: *The Monguors of the Kansu-Tibetan Frontier* Part Ⅱ:"Their Religious Life", p. 313.

[115]《安多政教史》,第 172 页。

[116]转引自《安多政教史》,第 167 页。

迦派或噶举派。[117] 当时宗教派别之间没有鲜明的壁垒，僧人求学时也不拘囿一宗一派，这种现象是可以理解的，同时也在瞿昙殿壁画上得到了印证：这里对称出现了噶举派以及萨迦派僧人的形象(彩图 5u-3-5　瞿昙寺瞿昙殿壁画Ⅵ噶玛噶举派与萨迦派上师像)。从各殿堂的早期壁画上看，并没有宗喀巴大师或其他格鲁派上师的典型形象。

后来，万历六年(1578)和十年(1582)，三世达赖喇嘛索南嘉措(1543—1588)两度来青海，第二次历时两年，辗转各地讲经授戒，他的活动致使"多麦大地各到去处，遍布着戴金色法冠的纯洁的格鲁派"[118]，瞿昙寺也不例外。它改宗格鲁派的具体时间有待考订，从藏文资料我们得知，当时瞿昙寺上层僧人班丹坚赞(dPal ldan rgyal mtshan)曾敦请三世达赖到寺，他还为格鲁派重地嘉・美多塘(rgyal me tog thang)添建了金顶，因此得名"金顶桑布"(gser tog bzang po)；西藏名僧吉雪第巴曲结(sKyid shod sde ba chos rje，名丹增洛桑嘉措 bsTan vdzin blo bzang rgya mtsho，1593—1638)也曾踵迹而来。[119]

6. 瞿昙寺中的绘塑遗存简述

对瞿昙寺的历史有所了解之后，接下来我们的目光转向其艺术成就。瞿昙寺的造像，见诸记载的首推永乐十六年《御制金佛像碑》中提及的金铜像。[120] 永乐十九年(1421)正式迁都北京后的造像较多，而此前在南京铸造的作品较少。惜瞿昙寺雕塑多遭毁坏，这富于神奇彩色并具有鲜明政治意义的金像(即铜像)也早已不见于人世。[121] 仅能从文意推断，金像似仅一身，而且为释迦像。[122] 而原属瞿昙寺的造像中，目前所知最精美者，当推一尊金铜菩萨立像(瞿昙寺博物馆藏，青海省博物馆借展。彩图 5u-3-6　瞿昙寺金铜菩萨立像)。它通高 145 厘米，下设椭圆形仰覆莲座，莲座上下沿皆周绕连珠纹，铭刻"大明永乐年施"字样。菩萨庄严华丽，举凡五叶宝冠、宝缯、耳珰、臂钏、腕钏、脚镯等，无不瑰丽之极。繁复的项饰和胸饰几乎是永乐宫廷金铜造像的标志性特征，本来是适应躯体的起伏转折而为饰物设计的屈曲走向，在汉地演变成分布均匀、婉曲合度，极富装饰美感，而对人体的刻画则大幅度削弱了，天衣和下裙真实的质感、流畅的褶襞进一步加强了这一点。颈项、胸部、腰间和腿上的链子透着美妙的旋律，精细的坠饰则是这一段段音乐律动的节拍；加上优美的姿态，使整尊造像表现出典雅雍容的韵味。至于这件造像的尊格，或以为观音菩萨，[123]目前来看尚无绝对把握。菩萨左肩头莲心顶上残存一器座(右侧无，可比较)，而观音的标志一般是莲花和数珠，明显不合。通常来说，那个残座可能属于净瓶、法轮、如意宝之类法器，而它们与弥勒、普贤、地藏菩萨关系更密切。由此可进而揣测，这件造像可能并不孤独，或为八大菩萨组像之一。[124] 传世永乐宫廷藏传佛教精品不少，但是通常高不逾尺，规模如此立像者堪称绝无仅有。无论从审美还是历史角度看，瞿昙寺造像都是旷世珍品，这也从侧面彰显了瞿昙寺的无穷魅力。

瞿昙寺壁画保存较好，它们展示了惊人的艺术成就。这些蔚为大观的壁画遗存可以划分为两大部分：一是回廊，壁画主要内容为佛传，采用汉式风格；二是各殿堂中藏式风格的尊像画与经变图。在明代甘青地区的藏传佛教寺院中，瞿昙寺与下文将要述及的妙因寺和感恩寺均在次要壁面上用汉地传统技法表现佛传故事，的确是一个饶有兴味的现象。目前，对回廊佛传故事壁画(彩图 5u-3-7　瞿昙寺回廊佛传故事壁画)的研究已取得较为丰富的成果，[125]因此本书略过。下面将概述藏传佛教内容的壁画，冀有助于了解明代甘青地区藏传佛教寺院艺术的一

[117] 第二世一切知吉美旺波和圣・曲吉尼玛(rJe Chos kyi ni ma)圣师徒的看法，转引自《安多政教史》，第 167 页。

[118]《安多政教史》，第 28 页。

[119]《安多政教史》，第 168 页。1509 年，二世达赖根敦嘉措在山南嘉・美多塘修建曲科杰寺(Chos vkhor rgyal)。万历四十六年(1618)吉雪巴来安多传教。

[120] 根据《瞿昙寺国师亲供册》，永乐十五年十月初七日给班丹藏布在京祝赞及铸成佛像，当即碑文所指之"金佛像"。

[121] 刘郁芬修，杨思等纂《甘肃通志稿》"金石三・造相"记："此碑所述此造像，当存今番寺中。甘肃于民国五、六年，某番寺被兵，捆载金佛像入兰州货卖者，以巨万计，此像亦无从考测矣。"(民国二十年稿本)

[122] 碑文比附优填王以旃檀木为释迦牟尼造像事，言下之意似指造像尊格与灵验均无不同，不过材质有别而已。松巴《佛教史》记载永乐皇帝赐给班丹藏卜"自然显现的觉阿释尊像"，应即这件金铜像，转引自《安多政教史》，第 167 页。

[123] 青海省文物处、青海省考古研究所编著《青海文物》，文物出版社，1994 年，图 193。第 160 页上图片说明称之为"鎏金观音铜像"。

[124] 据说有两尊，见赵生琛、谢端琚和赵信《青海古代文化》，第 142 页。则也有可能是一对胁侍菩萨，那么根据上文分析最有可能是文殊与普贤菩萨。另一尊菩萨像的下落有待查考。

[125] 参见钱正坤《青海乐都瞿昙寺壁画研究》；余玉龙《瞿昙寺回廊壁画赏析》，《中外文化交流》1998 年第 4 期；谢继胜、廖旸《瞿昙寺回廊佛传壁画内容辨识与风格分析》，《故宫博物院院刊》2006 年第 3 期；余玉龙《瞿昙寺壁画及保护初探》，《中国文物科学研究》2007 年第 3 期；谢继胜、熊文彬、廖旸《高天厚土　三水灌沐——青海乐都瞿昙寺、甘肃永登连城妙因寺佛传壁画与三水样式》。

种典型风貌。[126]

瞿昙寺绘画面积实测统计表[127]

	绘画面积(单位：平方米)			备　注
	壁画	木板画	合计	
回　廊	358	154	512	78间。壁画分布在39面墙上，木板画分布在51间上部
瞿昙殿	206	36	242	
宝光殿	191	75	266	
隆国殿	297	81	378	
三世殿	55	30	85	
护法殿	55		55	
小经堂	46.8		46.8	两座，绘画面积相同
钟楼	63	19	82	南廊，包括西侧小房间
鼓楼	55		55	北廊
门房	11	6	17	北廊
总计	1337.8	401	1738.8	

二、瞿昙殿壁画[128]

瞿昙殿及两侧配殿规模不大，与当时社会仍处于动荡之中、三罗所率部众立足未稳、师徒的苦修方式、没有皇室朝廷鼎力资助等等因素均有很大关系，充分展示了瞿昙寺草成阶段的真实状况。尽管如此，三罗喇嘛初建殿之时，就对建筑与绘塑整体布局有周详的考虑：

四面有禳解地祇的四座佛塔，中间修建了寺庙，主要的佛像有三世诸佛、近佛子。[129] 左侧怙主殿里供奉着四臂依怙主，宝帐依怙主及眷属的塑像，壁画绘制着六臂依怙主及眷属等七十五尊吉祥依怙主，[130]四臂依怙主及眷属等。还有在一次战事期间，佛殿香火执事举行激励法事之后，右足当即立于地上的灵验的法王像以及祖婆像，因此又称为祖婆依怙殿。右侧佛殿里供着萨迦大灵塔，壁画绘着哲邦规格的佛塔，四门廊里各有金刚持像一尊，各层为时轮金刚、上乐、喜金刚觉派(skyo lugs)大威德等无上瑜伽部佛像，以及其他三密部的无数佛像和许多金刚橛等宁玛派的本尊。狮子宝座上绘有四大天王像，威光熠熠光圜的顶端则绘有各种护法和十方护法及龙王等像，各层大柱由祭祀神亲手托起。整个壁画安排得十分庄严稀有。这些景象，据说乃尊者于朦胧中想象到的。但瞿昙寺堪布噶桑巴(skal bzang pa)则说："这是尊者考虑到修建金刚持的佛殿的缘起。"现在的诸佛像布局与以往的不同，有噶让(kwa ring)·阿旺朋措隆珠(ngag dbang phun tshogs lhun grub)[131]曾进行维修的记载，可能在维修时予以改变。[132]

不仅经历过维修，而且瞿昙寺还曾遭受过人为的一些破坏，因此保存至今的绘塑不能完全体现当初的整体设计。尽管前引文中可能掺杂着过于丰富的想象力，但是仍有很多合乎情理或者与现实相吻合之处。例如各种依怙主(大黑天)的形象至今在壁画上仍可觅见。而瞿昙殿主供佛像为三世佛和菩萨亦属可信，参考感恩寺等遗例和传世金铜菩萨立像来看，可能为三世佛与八大菩萨的组合。瞿昙殿规模不大，但壁画内容丰富、绘制精美、技法高超，保存尚好，可见构思布置精心而且缜密，应当有成熟、完满的先例可循，绝非三罗本人"于朦胧中想象"出来的。

1. 瞿昙殿内左右侧壁主要壁画内容

总的来说，瞿昙殿的壁画左右对称。正壁下塑像，目前仅遗存硕大的三具马蹄形背光，佛像为近年补塑，背光间壁面新绘若

[126]关于瞿昙寺藏式壁画，可参见谢继胜、廖旸《青海乐都瞿昙寺瞿昙殿壁画内容辨识》，《中国藏学》2006年第2期；《青海乐都瞿昙寺宝光殿与隆国殿壁画内容辨识》，《美术研究》2006年第6期；张宝玺《明初瞿昙寺藏传佛教壁画及其历史地位》，俄军主编，甘肃省博物馆编《甘肃省博物馆学术论文集》，三秦出版社，2006年。

[127]参考王进玉、李军、唐静娟和许志正《青海瞿昙寺壁画颜料的研究》，《文物保护与考古科学》第5卷第2期(1993年12月)，第23—24页。

[128]参见谢继胜、廖旸《青海乐都瞿昙寺瞿昙殿壁画内容辨识》。

[129]藏文 nye sras，指菩萨。

[130]六臂大黑天七十五尊眷属包括：十方护神(Chog yong chu)、八大神(lHa chen po gye)、八大龙王(lHu chen po gye)、八大曜(Za chen po gye)、护世四天王(Jig ten kyong wa shi)、二十八宿(Gyu kar nyi shu tsa gye)、九大怖畏(Jig je chen po gu)。

[131]他被视为噶让·噶居朋措南杰(Ka ring Dhav bcu phun tshogs rnam rgyal)的转世。后者生于1566年，曾在瞿昙寺修建弥勒殿(byams khang)和吉祥天母宫(lha movi pho brang)，见《安多政教史》，第168页(藏文版，第172页)。则其大致活动于17世纪。

[132]《安多政教史》，第166页。

干身佛坐像,乏善可陈。最主要的内容描绘在两侧壁的中上部,水平方向分为五幅,每幅表现一身菩萨装、多面多臂的密宗神灵形象,高度基本相同,宽度在131厘米左右。

瞿昙殿壁画分布图

右壁保存情况相对完好。根据上图编号,将画面简述如下。

Ⅰ. 身黄色,三面、三目、六臂,左面青色,右面白色,主面神态慈和,高发髻,髻顶饰宝严。二主臂手掌相叠,大拇指相交,结法界定印;其余上左手握金刚杵,下左手当胸作拈花状;上右手持摩尼宝,下右手竖持剑。宝座中装饰坐骑对马,以及标志物或曰三昧耶形如意宝。这说明此身形象应当属于五方佛中南方宝生佛的宝部(梵文 ratna-kula),宝生佛的标志即是宝珠(彩图 5u-3-8　瞿昙寺瞿昙殿内右侧壁壁画Ⅰ)。

Ⅱ. 身青黑色,三面、三目、八臂,左面红色,右面白色。宝冠中有梵文字母 oṁ。主左手作定印并持金刚铃,主右手当胸持金刚杵。其余六臂,上左手执羂索,中左手持弓,另一只左手举至当胸,掌心向内,作拈花状手印;上右手挥金刚剑,中右手执金刚钩,下右手握羽箭。对象座,座中有三昧耶形五股金刚杵。金刚杵是东方阿閦佛之金刚部(梵文 vajra-kula)的标志,象象征大力。

Ⅲ. 身黄色,三面、三目、六臂。左面白色,与主面一样流露出熙怡笑容;右面蓝色,作忿怒相。主臂之中,左手当胸持梵夹,右手作与愿印。其余各臂,上左手拈红蕊莲花,下左手持弓;上右手斜挥剑,下右臂竖握箭。对狮座,座中有法轮三昧耶形。双狮均作戏绣球状,此外还包括诸尊装身衣物、宝座敷布上宝相瑞莲、飞翔凤凰等图案,它们从细微处透露出汉地趣味的影响。大日如来为诸法之王,于诸法中不变无碍;狮子则为诸兽之王,因此大日如来坐狮子座,以八辐法轮为佛部(梵文 buddha-kula)标志物(彩图 5u-3-9　瞿昙寺瞿昙殿内右侧壁壁画Ⅲ)。

Ⅳ. 画面上部严重损坏,一道裂隙还纵向贯穿全图右侧。主尊身白色,左面为红色三目,主面与右面残。六臂,主左手作定印并捧莲梗,主右手当胸,与上左手一起轻抚莲瓣。其余各臂,上右手举数珠绕作"8"字形,下右手握金刚杵,下左手执净瓶。对孔雀座,座中所敷台布上有莲花三昧耶形(彩图 5u-3-10　瞿昙寺瞿昙殿内右侧壁壁画Ⅳ局部三昧耶形),表明此尊属于西方无量光如来的莲花部(梵文 padma-kula)。另外,此身法金刚虽残,但与宝光殿第Ⅳ幅壁画姿势、身色、持物等均非常接近,可以参照。

Ⅴ. 身红色,三面、三目、六臂。主面面容宁静,左面白色,右面青黑。宝冠中央有梵文字母 oṁ。二主臂结法界定印,其余诸臂中,上左手持钩,下左手当胸作拈花状手势;上右手斜挥剑,下右臂握金刚杵。对金翅鸟座,座中有三昧耶形剑。金翅鸟座表明羯磨部(梵文 karma-kula)的威力可降伏诸龙。(彩图 5u-3-11　瞿昙寺瞿昙殿内右侧壁壁

画Ⅴ)

Ⅵ. 画面上部描绘两位上师像(参见彩图5u-3-5)。两人具扁圆形头光,七分侧身,相对结跏趺坐,神情通达和蔼。居右者双手当胸作转法轮印,红帽、红衣,田相袈裟敷搭右肩,双肩处莲台上分别有剑、箧标志,似系萨迦派红衣二祖[133]之一。居左者双手在身前交持金刚,头戴噶举派僧帽,帽应分五叶,各现五佛中的一尊,画面上三佛清晰可辨。下部左侧壁面为殿内正壁像台上安放的塑像所遮挡,右侧壁面绘一僧人及二弟子。僧人亦戴五佛僧帽,双手交持金刚。弟子侍立左右,双手托物,下衬三角形布幔,画面漫漶,其中右胁侍弟子或托梵夹。

左壁布局情况与右壁相同。唯因蒙尘、淋雨等缘故,保存现状略逊于右壁。

Ⅶ. 上部表现两位上师,稍侧身相对而坐。居右者平头、无帽,面目、持物等漫漶难辨。居左者戴五佛僧帽,双手交持铃杵并各拈花茎一枝,肩头花台上分置金刚铃和金刚杵。画面右下角同样绘一僧二弟子。主僧跏趺坐,结定印并捧两尊跏坐小像,其中居左者绿色身相;居右者白色身相,举左手当胸,垂右手似作与愿印。胸前另佩一宝冠小像。所戴僧帽与左上者的不同,中央冠叶上的小像似为持金刚。左胁侍弟子举双手恭捧梵夹,右胁侍弟子挑灯,前有一小条案,安置香炉之类法器。戴此帽者当系瞿昙寺本寺僧人所奉宗派,而萨迦派僧人则是他们奉请来的高僧。瞿昙寺一寺二国师,即灌顶净觉弘济大国师与灌顶广智弘善国师两系,很有可能Ⅵ、Ⅶ表现的即是这种情况。

VⅢ. 画面右侧有一道水渍。身绿色,三面、六臂,左面白,右面绿,左右面均可清楚地辨认出三目。垂主右臂,似掌心向外作施无畏印;主左臂手心向内,当胸作期克印并握羂索。其余上左手拈莲茎,下左手持弓;上右手举握金刚杵,下右手持箭(箭杆部分为屋顶滴漏的雨水污损,但尾羽尚清楚)。对金翅鸟座,座中有三昧耶形剑。

Ⅸ. 身红色,三面、三目、六臂。左面白,右面青黑,均作忿怒相。二主臂之中,左手当胸捧青莲花,右手作施无畏印。其余上左手握数珠,下左手持弓;上右手举金刚杵,下右手竖握箭。对孔雀座。

Ⅹ. 身黄色,三面、三目、六臂。左面白,右面青。二主臂当胸作转法轮印并各拈莲花一茎,左肩处莲台上横置梵夹,右肩处竖立金刚剑。其余上左手亦拈红蕊青瓣莲花一枝,下左手持弓;上右手握箭,下右手作与愿印。对狮座,座中有三昧耶形剑。

Ⅺ. 身青色,三面、三目、六臂。左面灰白,右面白,皆作忿怒相。举主左手当胸作期克印,垂主右臂作施无畏印。其余上左手握羂索,下左手持弓;上右手横握金刚杵,下右手握箭。对象座,座中三昧耶形为金刚杵。

Ⅻ. 这幅壁画受损较为严重。主尊身肉红色(手臂的某些部位透出来似为黄色),三面、三目、八臂。左面白色,右面蓝色,露出熙悦笑容。二主臂之中,左手屈至当胸(或作期克印),右手垂,作与愿印。其余上左手从手势推测可能是握有羂索或数珠,中左手亦难辨认,[134]下左手持弓;上右手持物不明(也有可能是扬掌作施无畏印),中右手握金刚杵,下右手握箭。对马座,座中有三昧耶形如意宝。

2. 瞿昙殿内左右侧壁其他壁画内容

右壁在上述每幅画面的左右角均绘有小像(i—xii),同时画面之上绘有一列本尊小像(xiii—xxxi。其中画幅Ⅳ之上的部分墙面损坏,大致xxiii与xxiv之间原应有三幅),高度约与善财童子壁画栏高相近。左壁的这些画面浸损较重,难以一一辨识。现简记右壁部分内容:

i: 三面、六臂,黄色身相,顶束髻并戴五叶冠。二主臂结定印,下左手持弓,其余诸臂持物或印相不明。结跏趺端坐。

ii: 黄色身相,头戴五叶宝冠。六臂,二主臂结转法轮印,其余上左手持弓,下左手作禅定印;上右手持物或印相不明,下右手作与愿印。

iii: 青色身相,菩萨装扮。八臂,二主臂结转法轮印,余上左手握羂索,中左手持弓,下左手作定印;上右手挥剑,中右手持三股戟,下右手握箭。

iv: 黄色身相,具足庄严,发绺垂肩。六臂,上左手持莲花,中

[133]萨迦派五祖中,初祖贡噶宁布、二祖索南孜摩、三祖扎巴坚赞都娶妻生子,被称为白衣三祖。贡噶坚赞(1182—1251)和八思巴(1235—1280)则出家持戒,被称为红衣二祖。

[134]如果该画面与宝光殿同位置的壁画XⅢ类似,那么这里的上左手当握数珠,中左手擎莲花。

左手把弓，下左手举至胸前作手印；右手分别持剑，握箭，作与愿印。

v：黄色身相，菩萨形。六臂，上左手拈莲花，中左手握弓，举下左手当胸持梵夹；右手分别持剑，握箭，作与愿印（手掌部分被壁画Ⅱ的边框所遮挡，此据姿态推测）。

vi：红色身相，菩萨形。六臂，二主臂结禅定印，上左手持弓，下左手拈莲花；上右手握箭，下右手作与愿印。

vii：白色身相，作端严的菩萨形象，红色的左面相当清晰。六臂，二主臂结禅定印，余上左手举至胸前作手印，曲下左手举持弓；上右臂握箭，下右臂手印或持物不明。

viii. 青色身相，三面。左侧残，仅见一臂当胸捧钵（内盛之物不明）；右侧可见上右手举握金刚杵。

ix. 红色身相，束高发髻，戴五叶冠，具足庄严，二目，面相寂静。三面（左面白、右面青）、六臂，其二结禅定印，其余一左臂举至胸前拈环状物，或即羂索，另一左手举弓；一右手垂至膝头（手掌部分被壁画Ⅳ的边框遮掩，推测当作与愿印），另一右手握箭。

x. 红色身相，三面（左面黄、右面白）、六臂，面容寂静，趺坐莲台。各手未见持物。

xi. 浅灰身相，三面、六臂，其中二主臂结禅定印，举上左臂和上右臂，掌心朝外，下左手和右手分持弓箭。

xii. 黄色身相，左侧身形或漫漶，或为画面Ⅵ的边框所掩。六臂，二主臂结禅定印，上左手似握摩尼宝，下左手举至胸前；上右手持物，下右手作与愿印。

xiii：红阎摩敌双身像。踏卧牛，牛身上还有一青色人形。

xiv：时轮金刚双身像。

xv：双身坐像。主尊二臂、白色身相，束高髻，戴宝冠，双手握拳相交并拥明妃。明妃亦二臂、青色身相，左臂抱男尊，右手扬金刚钺刀。坐骑为青狮。类似双身金刚萨埵像，不过金刚萨埵的明妃金刚界自在母（梵文 Vajradhatu-iśvari，藏文 rDo rje dbyings dbang chug ma。又名梵文 Vajragarvi，藏文 rDo rje nye ma）的身色通常应该是白色，与男尊相同。

xiv：双身持颅钵喜金刚像。男尊有两对足，分别作展右势与舞立姿，四足下均踏印度教神。

xvii：疑为四臂大黑天的某种化身形式。忿怒相，身色青黑，怒发直竖，腰围兽皮，天衣劲鼓，展左立，脚下踏持颅钵象头神。四臂，二主臂当胸，左上臂竖食指作期克印，右上臂挥金刚杵。

xviii：菩萨装，黄色身相，双手结转法轮印并各拈一枝莲茎，趺坐青狮。可能是文殊化身。

xix：法界语自在文殊像。黄色身相，多面、八臂，二主臂当胸作转法轮印，余诸左手分别持白莲花上梵夹、弓和金刚钺刀；右手分持剑、箭和金刚钺刀，趺坐狮身。

xx：双身文殊金刚像。主尊黄色身相，结跏趺坐。六臂，主左手拥明妃并持梵夹，垂主右手结与愿印；其余上左手擎莲花，下左手握弓；上右手挥剑，下右手握箭。明妃肤色呈明亮的浅黄色，六臂，持物大致与男尊相同。坐骑为青鬃狮子。

xxi：坐像。身青色，四面（左面红，右面青、黄）、八臂，头戴宝冠，肩披帔帛。其中二臂作转法轮印，二臂作禅定印，其余上左手持摩尼宝珠，下左手持弓；右手握斧、箭。有狮子坐骑。

xxii：疑为大随求佛母。坐像，菩萨装，黄色身相，四面（左面红，右面白、青）、十二臂。左臂分别：当胸捧金轮、箭、弓、三股戟、手印、手印。六右臂分别：作手印、手印、剑、箭、手印、与愿印。处于覆钵塔的塔身之中，塔刹左右各系一长幡。[135] 此列本尊小像的背景分为几种，一种作红色热烈的火焰背光，外形如一片树叶，用于忿怒相神灵；一种是券顶小龛，用于寂静、平和相的本尊；再就是这里出现的塔形龛，龛开于覆钵，龛顶呈连弧拱形。

xxiii：摩利支天像。六臂、黄色身相，交脚坐七猪所拉之车。亦置身塔腹之中，塔形式与上图相同。

xxiv：双身像，画面右侧残损。主尊青色身相、多面，其中左面红色，三目，戴骷髅冠，坐于狮身。二主臂交持铃杵并拥明妃，其余左臂分持弓和白莲花，诸右臂已不可见。明妃白色身相，二臂，右手高举金刚钺刀。男尊应为瑜伽虚空佛（梵文 Yogāmbara，藏文 rNal vbyor nam mkhav），属无上瑜伽续母续；女尊为智慧空行母（梵文 Jñāna Ḍākinī，藏文 Ye shes mkhav vgro ma）。

[135] 通常表现在塔中的神灵有顶髻尊胜佛母、摩利支天等。大随求佛母冠发中饰有小塔。参见 B. Bhattacharyya：*The Indian Buddhist Iconography*，Calcutta：Firma K. L. Mukhopadhyay，1968，p. 303，fig. 196.

xxv：黄金刚亥母（梵文 Pita-vajravārāhī，藏文 rDo rje phag mo ser po）。属无上瑜伽续母续，左侧为亥首，主面戴五骷髅冠，天衣从头后绕肩臂，左手当胸捧血钵，右手高举金刚钺刀，舞立姿，左足踏黄色仰卧人形。xxv—xxvii 三个画面表现的人物在形貌、姿态、装饰诸方面，包括踩踏的人形等均如出一辙，唯身色有所区别。

xxvi：青金刚亥母（梵文 Nīla-vajravārāhī，藏文 rDo rje phag mo sngon mo）像。

xxvii：金刚亥母像。红色身相，舞立姿，左足踏仰卧人形。

xxviii：双身像。主尊黄红色身相、二臂，举右手、掌心托金刚杵，左手拥明妃，展右而立，双足分踏青、红色外道神小像。明妃黄色身相、二臂，左臂抱男尊，右手高扬金刚钺刀，右腿搭在男尊大腿部。

xxix：双身二臂上乐金刚像。男尊双手交持铃杵并拥明妃，身青色；明妃金刚亥母身红色。

xxx：双身十二臂上乐金刚像。男尊青色身相，明妃身红色。

xxxi：双身像。均为青色身相，展右立姿，脚下分踏有外道。诸臂由于被正壁塑像的大背光遮掩，持物不详，推测男尊三面、六臂，二主臂交持铃杵并拥明妃。

3. 瞿昙殿左右侧壁下部善财童子五十三参图[136]

左右侧壁在下部分两栏表现善财童子（梵文 Sudhanakumāra，藏文 Tshod dpon gyi bu nor bzangs）五十三参故事，画面规整、类似册页，每格 40×44 厘米。其中左壁部分榜题文字保存较好，从"第壹参文殊菩萨"、"第贰参德云比丘"、"第叁参海云比丘"，到"第贰拾陆参婆须密女"，与经文吻合。右壁虽均留出榜题区，但大多不见字迹。目前画面被寺僧用水泥堆砌的像台以及其上新设的塑像所遮掩。善财躬身合掌，头上三抓髻，束肚兜，赤足，一派天真稚气，只有红色的天衣和头光表明他不同寻常的身份。此图基本上是汉风作品，偶见比丘的发式更类似藏僧。（彩图 5u-3-12 瞿昙寺瞿昙殿右侧壁善财童子五十三参之参弥勒菩萨）

4. 瞿昙殿内前壁画面内容

前壁在殿门两侧各表现一身大黑天。

XIII. 画面主尊为四臂大黑天[137]。棕发上扬，五骷髅冠之中饰化阿閦佛，佛青色身相，着红袈裟，右手作触地印，结跏趺坐。大黑天三目圆睁，虬眉矗立，张口龇牙，着虎皮花裙，饰汉式风格龙头状蛇，佩人头长璎珞，坐于裸上身、围腰布的侧卧男子身上。上左手竖持天杖，下左手当胸捧颅钵；上右手竖持金刚剑，右手当胸握红莲蕾，虽然尚未开放的花瓣清晰可辨，不过原应表现人心。两膝处各画一身捧血钵作供养状的跪姿天人，左侧天人身后黑衣女子一身，三目，跨坐骑马，左手捧血钵，右手扬双面头骨小鼓。画面顶端为五身大黑天化身，均作左展势，身色、臂数、持物等各不相同。上方居中为三身金翅鸟，两侧各表现一支提，此外有人骨、残肢以及犬、鸦等各色动物，描绘的乃是尸陀林（梵文 Śītavana，又译"寒林"）的场景。火焰背光之中还散布着鸦头、狮面、熊面等神灵形象，捧血钵、持钺刀，作向外奔走状，应该是代表世界八方的八位空行母。画面下部划分为两栏，各七身神像，上栏居中为坐于人身的大黑天，四臂分别持血钵、剑和弓箭；两侧各两名鸦头业力护法，身青黑、左展势，左手捧血钵，右手高扬金刚钺刀。上栏两端和下栏画乘不同坐骑的方位神（梵文 dikpālas），骑山羊的火神（梵文 Agni，司东南）、骑象的因陀罗（梵文 Indra，司东方）、骑公牛的伊舍那（梵文 Iśāna，司东北）、骑马的俱毗罗（梵文 Kubera，司北方）、骑鹿的伐由（梵文 Vayu，司西北）等清晰可辨。

XIV. 画面受损，右侧与上下两端尤甚。主尊为大黑天化身之一大黑金刚（藏文 rDo rje nag po chen po）[138]，蓬发、虎皮裙、人头璎珞、蛇饰等一如前图，五骷髅冠中间一叶上亦饰化阿閦佛。双手当胸，右手持金刚钺刀搅左手所捧的血钵，臂肘托梃，双腿屈立踏仰卧人形。上方绘三身金翅

[136] 参见谢继胜、廖旸《青海乐都瞿昙寺瞿昙殿壁画内容辨识》，第 197—199 页；廖旸《妙意童真末后收　五十三门一关钮——善财童子五十三参图概览》，《宗教信仰与民族文化》第 3 辑，社会科学文献出版社，2009 年，第 190—193 页。

[137] 藏文 Ye shes mgon po phyag bzhi pa grub chen zhi ba sbas bvi lugs 四手智慧护法执大悉地静命派。明妃为大黑天女（梵文 Mahakali）丹次吉旺姆（藏文 Dam tshig gi dbang mo）。除此外，还有龙树、管译师、"蔡"系和二合一法传承的各种四臂大黑天，形貌、持物大体相同，但眷属则有较大区别。传为上乐金刚之化身，主要护持大手印行者，是主修上乐金刚密乘行者的护法神。［奥］德·内贝斯基-沃杰科维茨著，谢继胜译《西藏的神灵和鬼怪》（上），西藏人民出版社，1993 年，第 51—52 页。

[138] 又称"宝帐护法八神"或"众护法部主金刚宝帐"（藏文 bsTan srung kun gyi sde dpon rdo rje gur）。具见《西藏的神灵和鬼怪》（上），第 57—59 页。

乌，周围血海翻涌，鹫豺与黑女人向外飞逐，四角安设大黑天的诸化身和眷属。画面左上角所绘二臂、坐姿、青色身相、捧甘露宝瓶的是独髻母(梵文 Ekajāṭī，藏文 Ril gcig ma)。左下角靠上踞坐红色骡背的四臂吉祥天母具名欲界自在天女，左手持矛和三股戟，右手挥剑，捧血钵。传说她是从独髻母涌流的血海中出现的，因此这里把她表现在独髻母下方。吉祥天母之下是布查那保(藏文 Pu tra nag po)，扬怒发，戴五骷髅冠、外披黑袍，捧血钵并挥金刚钺刀。右上角为伏魔金刚手(梵文 Bhūtadāmara Vajrapaṇī，藏文 Phyag rdo vbyung po vdul byed)，一面、三目、四臂，取左展势，主臂当胸，如其名号作伏魔印(梵文 bhūtadāmara mudrā)[139]，其余二臂分持金刚杵和羂索。右下角靠上是当胸持血钵与金刚钺刀的二臂化身，即所谓持钺刀大黑天(梵文 Kartaridhara Mahākala，藏文 Dri gug mgon po nag po cheṅ po)；靠下拄誓愿木的黑衣人为巴查那保(藏文 Bha dra nag po)，他和对应位置的布查那保乃是兄弟。[140] 画幅顶端五格同样置五尊大黑天化身。主尊莲座下有三栏图像，第一栏有鬼卒等十身眷属，跃奔腾舞；第二、三栏为宝藏神，各九身，姿态较为雷同。类似的大黑金刚壁画还描绘在瞿昙寺大鼓楼以及大黑天殿内，可以参见。

5. 瞿昙殿暗廊壁画内容

瞿昙殿周绕回廊，清乾隆四十七年重修时，增建厚墙将回廊封闭，左右外墙有砖砌花窗(现用红色布帘遮挡)，后外墙有雕花木门。同时，在殿前增设了抱厦，抱厦壁面与暗廊内原来的殿墙外壁亦绘有壁画。原殿墙左右外墙(XV、XVII)绘千佛，当为明代原画，千佛共十列，每列五十一尊，尺幅 25×19 厘米，东西壁共绘千佛一千零二十尊。诸尊头戴五智宝冠，着袒右式田相红袈裟，田相中描金绘花朵图案。千佛与常见的结跏趺坐、作禅定印的千佛有所不同，几尊佛成组反复出现，推测当为五方佛的重复——中为白色身相、作智拳印(另有一种特殊的手印)的大日如来，左胁向外依次是西方阿弥陀佛(红色身相，结定印)、北方不空成就佛(绿色身相，左手结定印、右手当胸作施无畏印)；右胁向外依次是东方阿閦佛(青色身相，左手结定印、右手作触地印)、南方宝生佛(黄色身相，左手结定印、右手作与愿印)。后墙(XVI)则画释迦牟尼佛说法图，并有上乐金刚双身本尊像一铺。根据画风判断，当为清乾隆年重修后补画的。

6. 瞿昙殿内平棊与殿外走马板、门板等木板画内容

天花板明间正中有斗拱八角藻井，其余部分皆为平棊(彩图 5u-3-13　瞿昙寺瞿昙殿天花平棊木板画大日如来)，合计一百零八块，每块表现一佛。诸佛的布置与外壁类似，也是在纵横方向按照五方佛的顺序、身色、手印等，但均为佛装，且周绕弟子、胁侍菩萨等形象。佛头朝向正壁方向。在左(北)侧发现一例，本应由三块纵向的木板构成，但其中间一块木板上下颠倒。究其原因，恐是修葺时安置倒错之故。藻井左右两边各有一格表现的内容与众不同，在汉式的楼阁彩云之中表现数身世俗人物，疑表现建寺功德主或庇护寺僧的帝王形象，表现在天花上充作供养。平棊木板画赋色浓郁而对比强烈。深蓝湛然如夜空，深绿凝翠如宝石，红色炽热如烈焰，黄色耀目如透过乌云倾泻下来的一缕阳光，间有小面积的灰、棕等调和色。佛陀螺发细密，顶严一点朱红，小而醒目。弟子眉眼生动。人物造型坚实圆润，具有古典美感，较多保留东印度造型艺术特征。支撑平棊木板的纵横木格底面绘金色的金刚杵图案。[141]

瞿昙殿外、门上方走马板彩绘十六个画面，应为清代所绘。除西起画面 7—10 为"瞿昙寺"匾额遮挡(数目系根据宽度估计)而外，略记其余内容如下：

1. 三面六臂马头金刚像。身暗红色，多足，展左势，脚踏蛇，蓬发中现三个碧色小马头，身光火焰炽烈。上左手持物(或作手印，不明)，中左手持三股戟，下左手握羂索。上右手握金刚杵，中右手持三股戟，下右手持剑。
2. 尊格不明。青色身相，高发髻，头戴五叶宝冠，左手置跏上并托金刚铃，右手当胸握金刚杵，结跏趺坐于莲座之

[139] 又称降三世印(梵文 trailokyavijaya mudra)。双手交叉、以右腕叠左腕之上，掌心向外。通常中指微微弯曲，有时手中并持有铃杵。

[140] 由于有这两兄弟的存在，我们可以确认主尊是大黑金刚而非宝帐怙主(梵文 Panjarnatha，藏文 rDo rje gur gyi mgon po)。其间的差别具见《西藏的神灵和鬼怪》(上)，第 57—59 页。宝帐怙主乃是喜金刚系列本续的护神。《金刚宝帐本续》(*Vajrapanjarnatha Tantra*)第十八章中可以找到相关的图像志和仪式的说明。

[141] 装饰图案是画在纸上，然后裱糊上去的。据张剑波《瞿昙寺总体布局和单体形制》，《瞿昙寺》，第 12 页。

上。持物、姿态等均类似金刚萨埵,唯后者身白色,与此图像不符。或为法金刚(梵文 Dharmavajra)。⑭²

3. 白色身相佛母。头戴五叶宝冠,挽高发髻,左手当胸拈花茎,右手作与愿印。

4. 黄文殊(梵文 Pīta Mañjuśrī,藏文 vJam dpal ser po)像。左手当胸持白莲花茎、花台上置梵夹,右手挥剑。结跏趺坐。

5. 宝冠无量寿佛像。红色身相,着帔帛、天衣、络腋及大裙,环钏璎珞庄严。结定印并捧甘露宝瓶,跏趺坐。

6. 龙种上智尊王佛(梵文 Nāgeśvararāja,藏文 Klu dbang rgyal po)像。肉髻顶饰宝严,白面、青身,红色袈裟敷搭右肩,结跏趺坐。双手手印为:掌心相向,并伸食指,其余诸指抱拳。该手印与头光中出现的七条小蛇一样,均是此佛的造像特征。

11. 阿閦佛像。身青色,左手结定印并托金刚杵,右手作触地印,着敷搭右肩的红色袈裟。这种形象的阿閦佛特称金刚不动佛(梵文 Vajrākśobhya,藏文 Jo bo Mi bskyod rdo rje)。

12. 狮面空行母(梵文 Siṃhamukha ḍākinī,藏文 Seng ge gdong can)像。面白、身青,舞立姿(梵文 ardhaparyaka)、左足踏跪伏女人形,白莲花座,身后火焰威猛。左手当胸托血钵,同时臂弯中挟天杖;右手举金刚钺刀。

13. 白度母像。结跏趺坐,左手当胸拈莲茎,右手作与愿印。手、足心各有一眼。

14. 绿度母像。

15. 狮吼观世音菩萨像(梵文 Siṃhanāda Avalokiteśvara,藏文 sPyan ras gzigs seng ge sgra)。白色身相,发髻冠,骑红鬃白狮。左手置身后拈莲茎、莲台上立剑;右手作与愿印,一旁树缠有蛇的三股戟。

16. 骑象普贤像。菩萨双手托经书,交脚骑二牙白象。

7. 瞿昙殿南外壁与抱厦壁画内容

瞿昙殿抱厦为清代增修,壁面亦满绘壁画(彩图 5u－3－14 瞿昙寺瞿昙殿抱厦壁画),画题如弥勒净土图等,色彩青绿鲜明,勾勒谨细,显著体现了清代青海藏区艺术特点。虽中规中矩,甚或可圈可点,但本章着眼于明代,在此略过不表。

8. 有关瞿昙殿壁画图像志程序的一点推想

瞿昙寺壁画凸现的主要问题是两侧壁共计十身密宗大像的尊格。这部分图像与宝光殿、甘肃永登连城妙因寺万岁殿两侧壁壁画非常接近,从年代看无疑推瞿昙殿最早,也可见出这种图像布置的生命力。这些尊像中,有一些可与图像志材料对应。例如壁画Ⅲ类似于文殊金刚(梵文 Mañjuvajra):

> 时阿阇梨观想峥蒙字变成大智,大智化成妙吉祥菩萨,作童子相具大辩才,智慧第一善说妙法。三面面各三目,头有三髻顶戴阿閦佛,于莲花上结跏趺坐,以种种花严饰其身,诸相圆满而作微笑。身有六臂,右第一手作施愿印,第二手持剑,第三手持箭,左第一手持般若经,第二手持优钵罗花,第三手持弓,化佛如云。如是观想得大胜利与前无异,此名大智慧光妙金刚三摩地。⑭³

在梵文文献中还可查到其他尊格,多指向文殊的某种化身,例如秘密成就文殊(梵文 Guhyasādhana·Mañjuśrī)、真实名文殊(梵文 Nāmasagīti Mañjuśrī,藏文 vJam dpal mtshan brjod)、文殊童子(梵文 Mañjukumāra,藏文 vJam dpal gzhon nur gyur pa)等等。⑭⁴ 但是,目前还不能为每一身像确定身份,也尚未揭示出图像布置背后的逻辑关系。从两壁画像在宝座上均着力表现五部的象征标志来看,相对有把握的一点是,两壁可能各表现一种五部化身,并呈现左右对称或对应关系。

五部化身最容易联想到的是五部之部主,亦即五方佛。⑭⁵ 密教崇祀五佛(藏文 rGyal ba rigs lnga,或曰五智如来、五禅定佛),并赋予这一组合多层面的象征意义,如五部、五方、五色、五智、五大等。我们能够找到在两侧壁对称绘画五方佛的成例,但是呈现为这种密宗形象的尚无公认的可信之作。其他可能性,

---

⑭² 参见 Antoinette K. Gordon: *The Iconography of Tibetan Lamaism*, New York: Columbia University Press, c1939, p. 50.
⑭³《佛说瑜伽大教王经》卷第二"三摩地品第四",《大正藏》第十八册,第 565c 页。
⑭⁴《真实瑜伽论》、《成就法鬘》等均有所涉及,另可参见 *Indian Iconography*、《新装中国喇嘛教美术大观》等图像志著作,不一一详举。
⑭⁵ 持这种意见的可举张宝玺《明初瞿昙寺藏传佛教壁画及其历史地位》一文,第 184—185 页。

汉文名号	梵文名号	藏文名号	对应佛(部)[146]
大千摧破佛母	Mahāsāhasrapramardanī	sTong chen rab vjoms ma	中央—佛部—大日如来
大密咒随持佛母	Mahāmantrānusāriṇī	gSang sngags rjes vdzin ma	东方—金刚部—阿閦佛
大随求佛母	Mahāpratisarā	So sor vbrang ma	南方—宝部—宝生佛
大寒林佛母	Mahāśītavatī	bSil bavi tshal chen mo	西方—莲华部—阿弥陀佛
大孔雀佛母	Mahāmāyūrī	rMa bya chen mo	北方—羯磨部—不空成就佛

例如十方佛等，在标志方面都不如五部之说令人信服。而属于五部的化现，除五方佛之外还有其他多种可能性，例如五部佛母、五护佛母等等。《元代画塑记》记录仁宗皇帝皇庆二年(1313)八月十六日敕塑大圣寿万安寺[147]内"五方佛殿五方佛五尊，五部陀罗尼佛殿佛五尊"，惜文中没有明指这两座殿堂是否属于对应关系。而在另一处记载中对方位的描述便十分确切：

〔仁宗延祐〕七年(1320)十二月六日进呈玉德殿佛样，丞相拜住、诸色府总管朵儿只奉旨：正殿铸三世佛，西夹铸五方佛，东夹铸五护佛陀罗尼佛，皆用鍮石莲花座及台钑光焰裹钉座。[148]

如前所述，瞿昙殿旧塑三世佛与菩萨像，东西两侧壁绘画两种五部密宗神像，与玉德殿的整体图像布置的设计思路相通。五部陀罗尼佛为密宗事部本尊，又以性别而称佛母，对应于藏文 gZungs vdus yum lnga 或 gZungs chen grwa lnga，在梵文中则称为 Pañcarakṣā"五护"。同时她们也被视为五方佛的化现。(见上表)

事实上，这五部陀罗尼佛母并非五方佛的明妃。[149] 有意思的是，透过五护佛母的关系，五十三参也牵扯进来：

〔延祐四年〕九月四日，院使阔察塔海等奏：新寺西旧小傍殿有五方佛，今合无，添塑何佛。上曰：塑文殊菩萨、观音骑狮子、普贤骑象。复于两壁塑五十三参佛像、五护陀罗尼佛五尊，各带莲花座等。[150]

五十三参故事出自《华严经·入法界品》，是华严美术最重要的内容之一。元代抑禅扬教，华严宗与藏传佛教都属于教门，教理接近，而且在大都等地两者均深得推崇。例如上文提到的大圣寿万安寺的第一任住持知拣就出身华严道场，[151]这使得藏传佛教寺院中出现华严宗的核心题材并不出人意料。尽管瞿昙殿壁画与上述元代皇家寺院的画塑安排远不能画上等号，但是其间的类同之处仍然意味深长。

附录

瞿昙寺碑匾一：明永乐六年"皇帝敕谕碑"(永乐二十一年立石)[152]

大明皇帝敕谕西宁等处地面大小官员、军民、诸色人等：/

朕惟佛氏之兴其来已远，西土之人久事崇信。其教以空寂为宗，以普度为心，化导善类，觉悟群迷，功德所著无/

间幽显。有能尊崇其教，以导引夫一方之人，去其昏迷，响[153]慕善道。强不至凌弱，大不至虐小。息争斗之风，无侵夺/

之患。上下各安其分，长幼各遂其生。同归于仁寿之中，同安于泰和之世。上足以阴翊皇度，下足以劝善化俗。其/

[146] 在五护佛母曼荼罗中，可能有不同的方位对应关系。这里列出的方位可见于 Gordon: *The Iconography of Tibetan Lamaism*, pp. 78–79. 其他的排列方式，例如大随求—中央、大千—东方、大密咒—南方，见于 Bhattacharyya: *The Indian Buddhist Iconography*, pp. 302–306.

[147] 即明妙应寺、今白塔寺，参见本书第四章(上)第二节。

[148] (元)佚名撰《元代画塑记》"佛像"。

[149] 或曰五部部母，即佛眼佛母、忙摩鸡、白衣佛母、救度佛母与虚空界自在佛母。

[150] (元)佚名撰《元代画塑记》"佛像"。

[151] 参见黄春和《元代大圣寿万安寺知拣事迹考》，《北京文博》2001年第4期。

[152] 我们的几次考察中未能见到这通碑，甚为遗憾。录文见谢佐《瞿昙寺》，第87—88页。这里保持原录文的格式，并加标点。同书还收录了藏文碑文以及其余四通御碑的汉藏碑文。

[153] 谢佐《瞿昙寺》原录文如此。

功德所及，岂不远哉！曩者剌麻三罗藏扬佛法，忠顺朝廷，我/
皇考太祖高皇帝特赐其所居寺额曰“瞿昙”。令其住班丹藏卜、端约藏卜演如来之教法，悟大乘之真诠。以慈悲导一方，以/
善行化众类，以嗣承其叔三罗之宗教，朕甚嘉之。今特令住持瞿昙寺。官员、军民人等务要各起信心，遵崇其教，/
听从本僧自在修行，并不许侮慢欺凌。其常住一应寺宇、田土、山场、园林、财产、孳畜之类，诸人不许侵占骚扰。庶/
俾佛教兴隆，法门弘振，而一方之人亦得以安生乐业，进修善道。若有不遵朕命、不敬三宝、故意生事、侮慢欺凌/
以沮其教者，必罚无赦。故谕。/
永乐六年五月十五日/

瞿昙寺碑匾二：明永乐十六年“皇帝敕谕碑”

皇帝敕谕西宁地面大小官员、军民、诸色人等：/
朕惟佛氏之兴其来已远，西土之人久事崇信。其教以空寂为宗，以普度为心，化导善类，觉悟群迷，功德所著无间幽/
显。有能尊崇其教，以导引夫一方之人，去其昏迷，向慕善道。强不至凌弱，大不至虐小。息争斗之风，无侵夺之患。上下/
各安其分，长幼各遂其生。同归于仁寿之中，同安于泰和之世。上足以阴翊皇度，下足以劝善化俗。兴隆佛法，一切之/
人咸臻净乐，功德所及，岂不远哉！兹者灌顶净觉弘济大国师班丹藏卜于西宁迦伴虎蓝满都儿都地面起盖佛寺，/
特赐名曰“宝光”。所在官员、军民、诸色人等务要各起信心，尊崇其教，听从本寺僧人自在修行，为朝廷祈祝。所有佃户/
人等供给寺内一应使用及本寺常住所有孳畜、山场、树木、园林、地土、水磨、财产、房屋等项，不许诸人侵占、搅扰。其僧/
俗人等或行或住，听从其便；大小官员、军民、诸色人等不许阻当。庶俾佛教兴隆，法门弘振，而一方之人亦得以安生/
乐业，进修善道。若有不遵朕命、不敬三宝、故意生事、侮慢欺凌以沮其教者，必罚无赦。故谕。/
永乐十六年正月二十二日/

瞿昙寺碑匾三：明永乐十六年“御制金佛像碑”[154]

御制金佛像碑

如来千百亿化身，慈悲万有，闵济三涂，作大方便，善哉，善哉。总摄群生，咸登觉道，为苦海之舟梁，幽冥之/
日月。有能作佛功德，普利一切，则三界人天皆所敬仰，香云弥布，法雨充周，大地山河皆为佛国，含灵蠢/
动悉得济度。朕主宰天下，愍念苍生，弘体慈悲。发欢喜心，铸金为佛像，利益群品。初命工作范，久而不成。/
一日工匠退食，阒然无人，模忽自成。莫不惊异赞叹，以为希有，谓诸佛菩萨显应，示现神通，遂一铸而成。/
乃有异香馥郁，久而不散，非人间所有。瑞光圆满，毫相端严，具诸种好，是为最妙吉祥。持以布施灌顶净/
觉弘济大国师班丹藏卜归于西土，济利群生，作无量胜果，增长无量福德。俾时和岁丰，家给人足，老小/
康宁，灾殃殄灭，吉祥如意，永蒙/
佛恩。于乎佛体如如，真常寂静，故无感不应。昔优填王作旃檀佛像，妙感忉利天匠，殊胜特异，利益一切，靡/
有穷极。朕今用金铸像而感应复若此，所以利益者亦复如是。用纪其事，勒之于石，永隆/
佛教，久远益盛。乃为赞曰：

道德巍巍两足尊　超出三界甚希有
广与众生作方便　能以一善摄一切/
有缘遇者即超悟　不动瞬际证圆融
我今作此胜妙像　毫相端严无比好/
普利三涂与六道　蠢蠕胎湿悉蒙恩

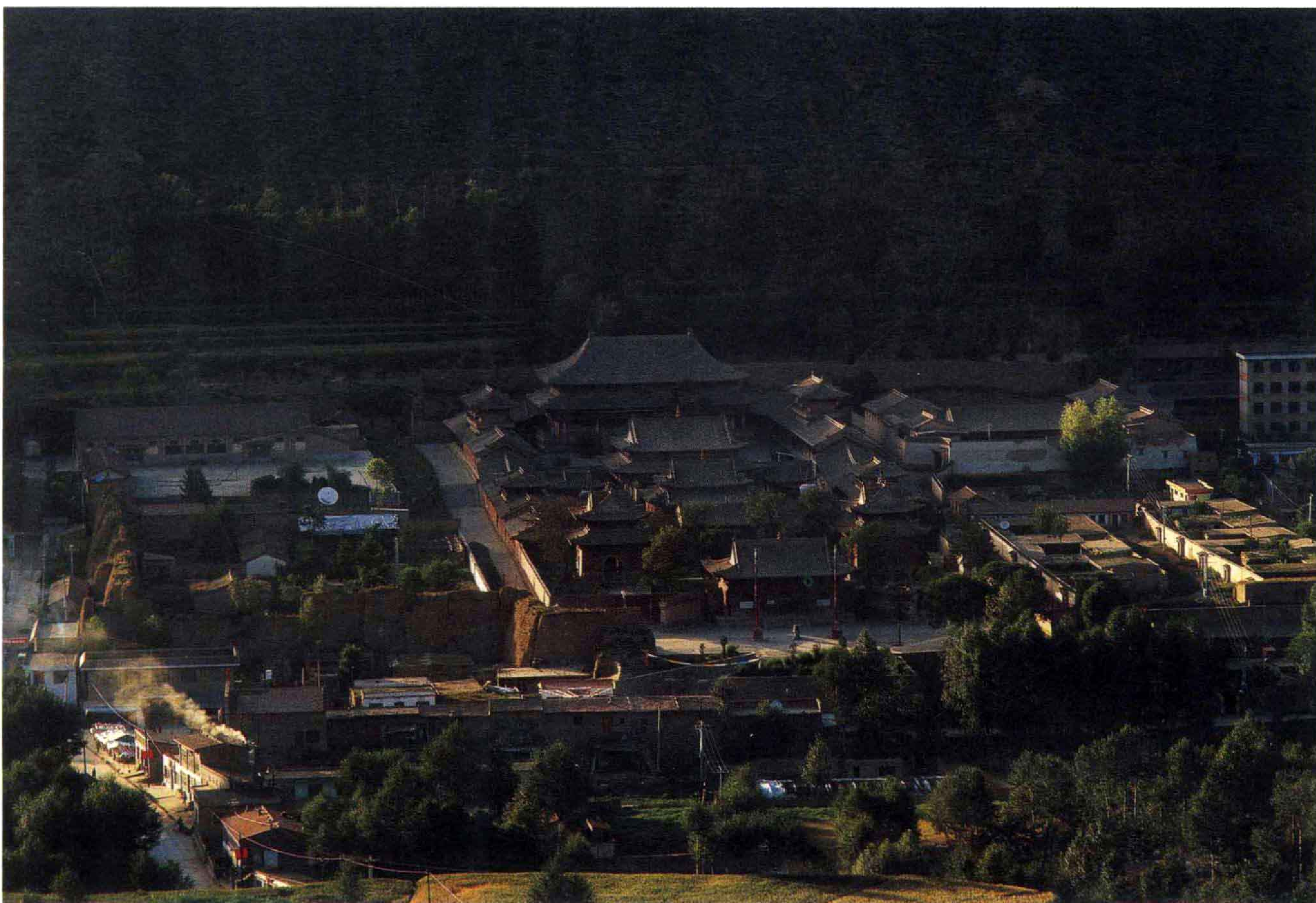
[154] 张维编《陇右金石录》卷五记之为“乐都瞿昙寺造相碑”，并引宣统《甘肃通志》称“明太祖瞿昙寺金佛像碑，在碾伯县南三十余里，俗谓之马圈沟。文为太祖御制”。碑名不确，且未录年款，导致两书均系之于明洪武年间太祖御制。所录碑文有个别错讹脱漏之处。



图版



第五章（上） 第三节



彩图5u-3-1 瞿昙寺鸟瞰



彩图5u-3-2 瞿昙寺匾额





彩图5u-3-3 瞿昙寺宝光殿与其东配殿



彩图5u-3-4 瞿昙寺隆国殿月台西南转角



彩图5u-3-5 瞿昙寺瞿昙殿壁画Ⅵ噶玛噶举派与萨迦派上师像



彩图5u-3-6 瞿昙寺金铜菩萨立像 "大明永乐年施"，高145厘米





彩图5u-3-7 瞿昙寺回廊佛传故事壁画 “佛授记一千年后佛法东流华夏”



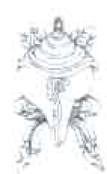
彩图5u-3-9 瞿昙寺瞿昙殿内右侧壁壁画Ⅲ

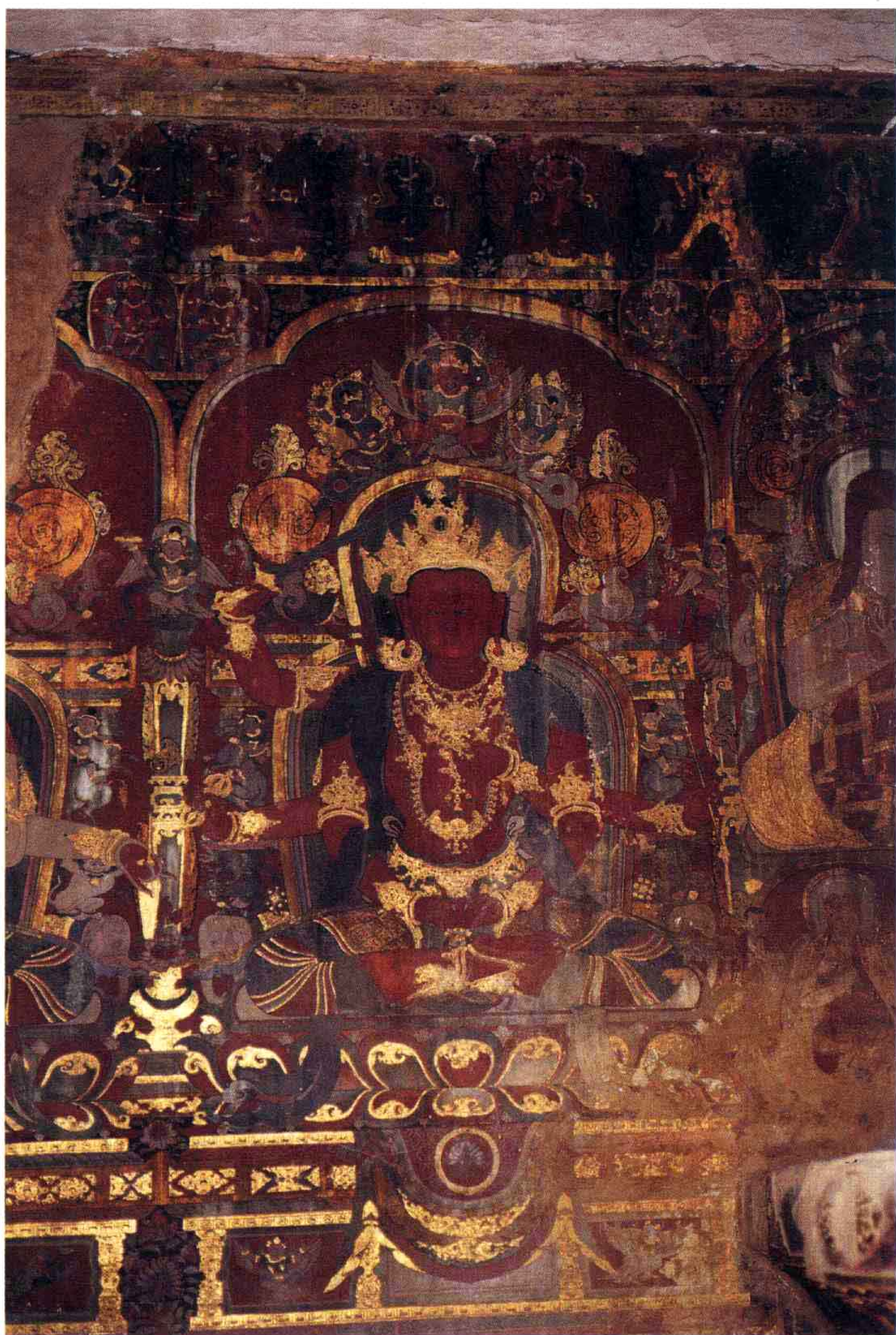


彩图5u-3-8 瞿昙寺瞿昙殿内右侧壁壁画Ⅰ



彩图5u-3-10 瞿昙寺瞿昙殿内右侧壁壁画Ⅳ局部三昧耶形

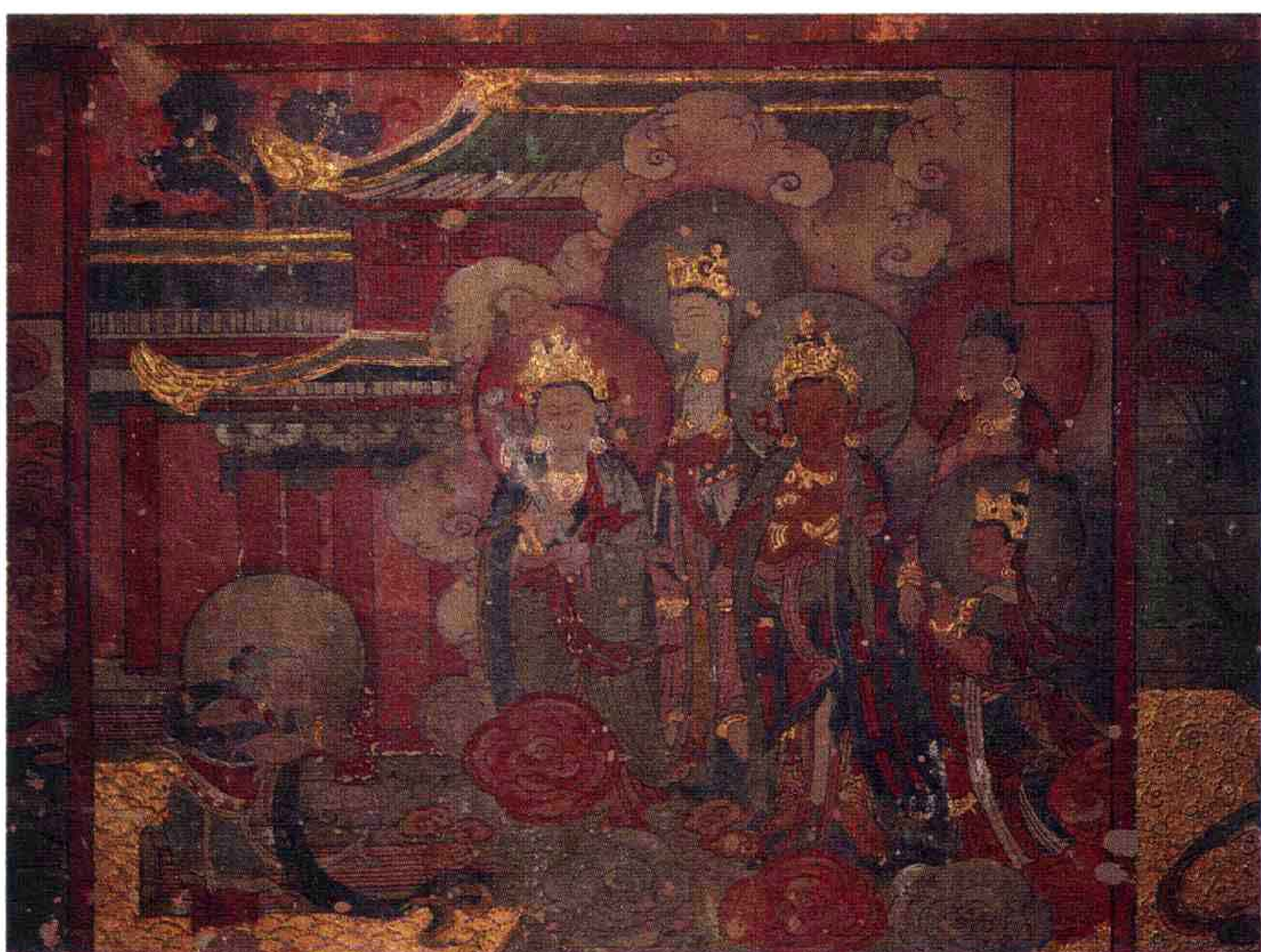




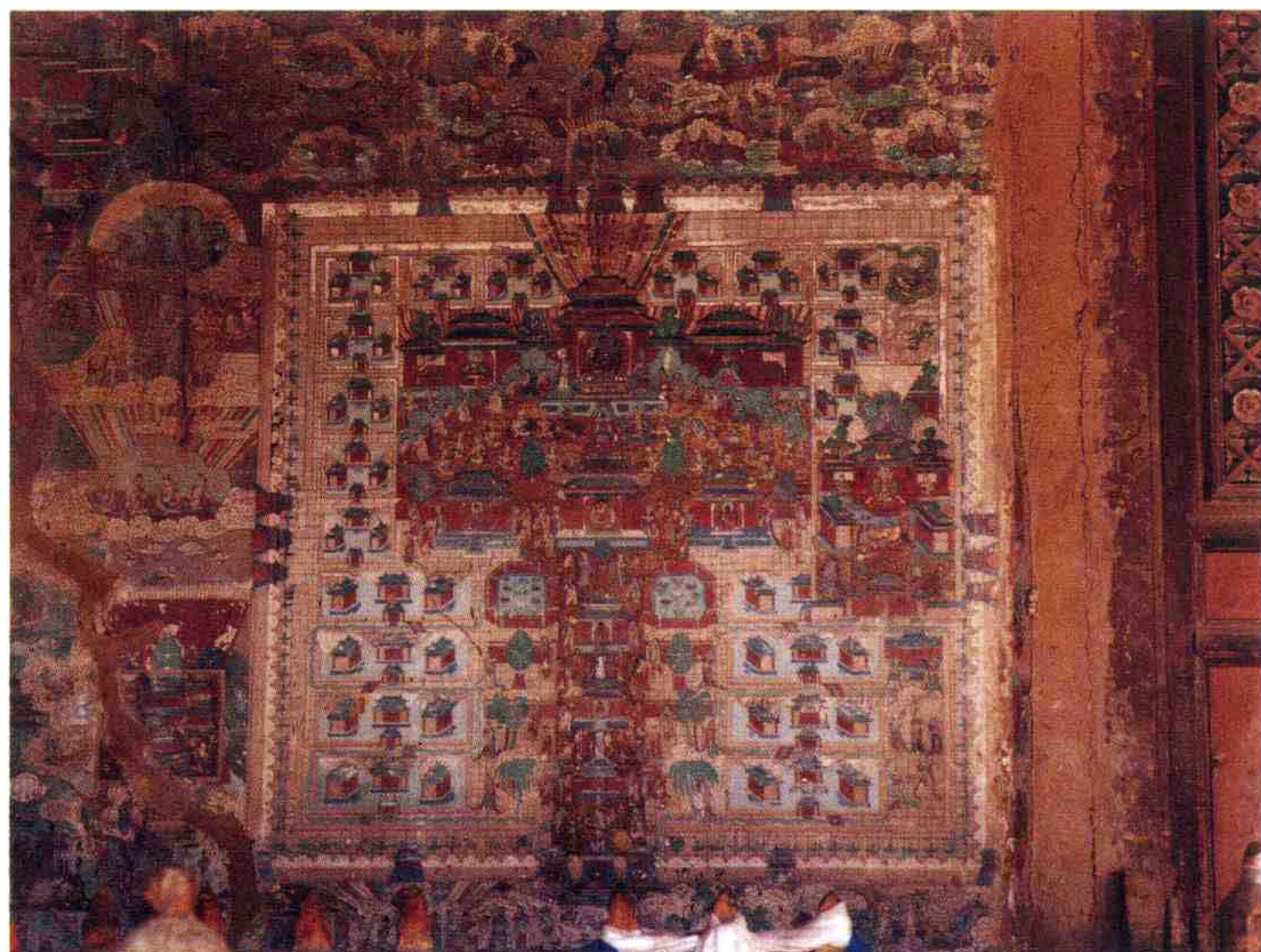
彩图5u-3-11 瞿昙寺瞿昙殿内右侧壁壁画V



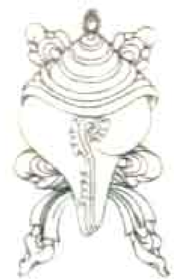
彩图5u-3-13 瞿昙寺瞿昙殿天花平棊木板画大日如来



彩图5u-3-12 瞿昙寺瞿昙殿右侧壁善财童子五十三参之参弥勒菩萨



彩图5u-3-14 瞿昙寺瞿昙殿抱厦壁画



图版



彩图5u-4-1 瞿昙寺瞿昙殿东配殿北壁外侧壁画



彩图5u-4-2 瞿昙寺瞿昙殿东配殿南壁外侧壁画





彩图5u－4－4　瞿昙寺护法殿正壁壁画Ⅲ双身红阎摩敌像



彩图5u－4－3　瞿昙寺三世殿左侧壁下菩萨立像



彩图5u－4－5　瞿昙寺护法殿正壁壁画Ⅳ独尊大威德金刚像





彩图5u-4-6 瞿昙寺护法殿正壁壁画Ⅶ双身持颅钵喜金刚像



彩图5u-4-8 瞿昙寺大钟楼底层壁画Ⅴ黄叶衣佛母像



彩图5u-4-7 瞿昙寺隆国殿右侧壁壁画Ⅱ双身上乐金刚萨埵像



彩图5u-4-9 瞿昙寺大钟楼楼座北壁壁画5大孔雀佛母像





彩图5u-4-10 瞿昙寺大鼓楼底层壁画Ⅰ宝帐怙主像



彩图5u-4-11 瞿昙寺大鼓楼楼座北壁壁画



彩图5u-4-12 瞿昙寺大鼓楼楼座南壁壁画4菩萨像

永愿世间诸有情　不缠烦恼咸快乐/
五浊恶世悉清净　即证如来宝觉中
大慈大悲现法身　金刚坚固无有坏/
不可思议大劫海　一切归命法中王/
永乐十六年三月初一日/

瞿昙寺碑匾四：明洪熙元年“御制瞿昙寺碑”[155]

御制瞿昙寺碑
朕惟
佛氏之道，广大崇深，圆融明净，至神至妙，不可测知。所谓先天地不见其始，后天地不见其终，德被万有，利兼显幽，/
以善感者无弗应，以诚求者无弗遂。故自其法入中国以来，历代崇仰无间，贵贱大小皆恃之，为济涉之慈航，/
启迷之慧炬。而其功之大者，密运化权，阴翊皇度，有不可名言者也。斯以有道之主咸秉信向之。诚我国家自/
太祖高皇帝躬膺/
天命，抚有万邦，功高百代，道济天下，无有远迩，咸囿于春风化育之中矣。而圣仁之心不自满足，又崇奖佛教，设置/
官府于中外专理教事，而官其徒之良者。又颁布教条，俾率其众于善，盖欲广佛之惠利于生民者也。又念远/
迩郡县，靡不建置寺宇以严崇奉。而西宁接壤天竺，乃佛所从入中国者也，而独寥寥希阔焉，岂称崇奖之意?/
于是命官相土，审位面势，简材饬工肇作兰若，高闳壮丽，赐名“瞿昙”。自是中国之人往使西域及西域之人入/
朝中国者，自此而欲摅诚徼福，有归依之地焉。我/
太宗文皇帝以大德嗣大位，推天地覆载之心，统育万类，凡日月所照、霜露所坠，其有生之众靡不欣欣焉，涵濡于/
德化之内。而圣仁达孝，继志述事，尚日孜孜如恐不及，故于佛氏益勤崇奖之意，琼编宝册，颁布于海内外者，/
不可纪极。亦惟欲广佛之惠利于生民者也。乃于瞿昙寺重作奉佛之殿，崇高附丽于日星，五章辉灼于霞彩；/
瀜深闳伟，超出尘外；香云缭布，如现鹫峰。四达往来瞻仰欢悦起信起敬佛德其可涯涘哉！朕只承大统，君临/
亿兆，惟/
祖宗之至仁佩服无斁，惟/
祖宗之成宪率履不忘。重惟兹寺，/
太祖皇帝肇之于前，/
太宗皇帝绍之于后，/
二圣功德与佛不二，表而章之，其在于朕。嗟夫！山可磨也，而法界不骞；海可竭也，而真境长在。神龙法象，拱护四维；/
亘万万年，永奠西极。
洪熙元年正月十五日

瞿昙寺碑匾五：明宣德二年敕谕

皇帝勒(敕)谕西宁地面大小官员、军民、诸色人等：朕惟佛氏之兴其来已远，西土之人久事崇信。其教以空寂为宗，以普渡为心，化导善类，觉悟群迷，功德之著无间幽显。有能尊崇其教，以导引夫一方之人，去其昏迷，向慕善道。强不至凌弱，大不至虐小。息争斗之风，无侵夺之患。上下各安其分，长幼各遂其生。同归于仁寿之中，同安于泰和之世。上足以阴翊皇度，下足以劝善化俗。功德所及，岂不远哉。[156] 今西宁瞿昙寺乃我太祖高皇帝、太宗文皇帝及朕相继创建，壮观一方。东至虎狼沟、西至补端观音堂、南至大雪山、北至总处大河，各立牌楼为界。随诸善信，办纳香钱，以充供养。特命灌顶净觉弘济大国师三丹藏布住持，率领僧众，于内焚修祝赞，以为多人造福。[157] 所在官员军民诸色人等，务要各起信心，尊崇其教，听从本寺僧人自在修行，并不许侮慢欺凌。其常住一应田地、山场、园林、财产、孳畜之类，诸人不许侵占搔扰。庶俾佛教兴隆，法门弘振，而一方之人亦得以安生乐业，进修善道。若有不遵朕命，不敬三宝，故意生事，侮慢欺凌以阻其教者，论之以法。故谕。

明宣德二年正月初六日

[155]《陇右金石录》卷五“瞿昙寺碑”未录年款，个别文字颠倒错讹。书中并记《西宁府志》提及“碾伯瞿昙寺有明洪熙时仁宗御制碑文一”。
[156]以上文字与永乐十六年“皇帝敕谕碑”文字基本雷同。
[157]以下文字与永乐十六年“皇帝敕谕碑”文字大体相同。

瞿昙寺碑匾六：明宣德二年“御制瞿昙寺后殿碑”[158]

御制瞿昙寺后殿碑/

昔我/

太祖高皇帝受

天明命，奄有天下，四方万国，悉顺悉臣，德化流行，无间远迩。举海宇之大，民物之众，皆已纳诸太和雍熙之域矣。

重惟/

佛氏之教，清净为宗，慈惠为用，可以阴翊皇度，弘利众生，其功德至大无以加也。而西方乃其教之所自，宜加崇事，以[倡]/

导宗风。于是即西宁之境肇建梵宇，赐名曰“瞿昙寺”，以居其徒，俾敷扬教法，徼福下民。大矣哉，/

高皇帝圣仁之心也！/

皇祖太宗文皇帝圣神文武，功德崇高，茂阐皇猷，仁育天下。又命即寺重作佛殿，其中规制闳丽，用极崇奉，严敬信而[广]/

利济焉。/

皇祖圣心即/

太祖皇帝之圣心也。/

皇考仁宗昭皇帝道德光华，恩泽孚浃，覆载之内，熙然同春。而惓惓爱民之志，益重能仁之教。/

皇考圣心即/

祖宗之圣心也。朕恭承天序，嗣守天位，惟/

三圣之大经大法钦奉而行之，以致理兴教，若保合太和，阴佑民物，运灵化于沕穆，盖有资于西方圣神者矣。兹于瞿昙/

寺继作后殿，用循/

先志，增益闳规，民悦工劝，不劳而成。既成之日，远迩趋赴，瞻望拜跽，万众一心，如仰兜率。感应之妙，种种吉祥。天花[法]/

乐，溢于见闻；金相玉毫，仿佛来止。最胜希有，罔既名言，猗欤盛矣。若朕志所存，惟/

祖考在天之灵，用资福佑于无穷；惟国家宝祚之重，用隆本支于蕃盛；惟海宇生民之众，用保太平于悠久。此朕之志，[亦]/

惟体/

皇祖、/

皇考之圣志也。嗟夫！如天地之大，如日月之明，惟/

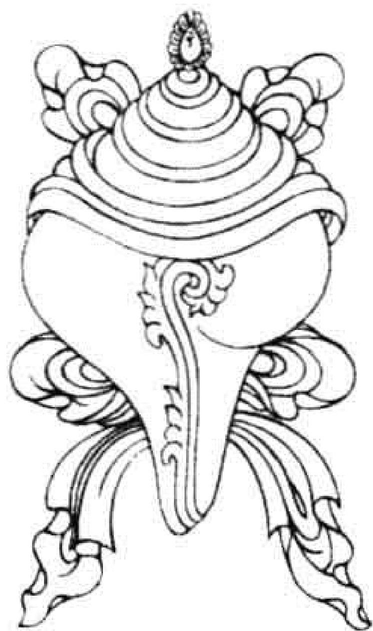
佛暨我国家永永同寿。用勒贞石，垂示于千万万年。

宣德二年二月初九日

[158]《陇右金石录》卷五“瞿昙寺后殿碑”未录年款，有个别脱误之处。书中并记西宁府志提及“碾伯瞿昙寺有明宣德时宣宗御制碑文一”。

第四节

青海乐都瞿昙寺(下)



一、瞿昙殿东配殿[1]

瞿昙殿侧两厢建有配殿,配殿相向开门,朝向主殿,体现了瞿昙寺建寺之初的格局,稍觉局促拘谨,与后院隆国殿的恢弘大气不可同日而语。按照《安多政教史》的描述,西配殿原来供萨迦大灵塔(藏文 sa skyavi mchod rten chen po);壁画则为哲邦规格的佛塔(藏文 vbras spung mchod rten),这应该是四门塔,其中安置各密部神灵形象。据说庄严壮观罕有其俦,然今已无遗存。东配殿则因绘塑题材而得名怙主殿(藏文 mgon khang)或祖婆依怙殿(藏文 a phyi mgon khang)。[2]

东配殿西向,正壁像台上原应塑有四臂大黑天与宝帐怙主及诸眷属像,已失,现补塑新像;左右侧壁里端均残存一大一小两具背光图案,从背光类型亦可推知原塑像为忿怒相。两侧壁靠外部分尚有横长条状壁画残存,局部经后世补绘,色彩、笔法迥异。北壁中部绘一立像,一面、三目、六臂,头戴五骷髅冠,身青黑色,忿怒相。头后天衣劲鼓如拉满的弓,佩鲜人头璎珞和长蛇神线,指甲利长,腕、项、踝等处戴钏绕蛇,腰围兽皮裙。脚下踏六牙象头障碍神(梵文 Vighna,亦即印度教中的 Gaṇeśa)。主尊主左手当胸托血钵,主右手高举金刚钺刀(补绘)。其余上左手握串骷髅头的三股戟(局部补绘),下左手握羂索;上右手拈数珠,下右手执双面头骨小鼓。这很像是六臂大黑天,与《安多政教史》记载的“六臂依怙主”吻合。障碍神所卧杂莲之下为十字折角须弥座,束腰绘出身婆罗门教的护方神,左部为背光贴纸所遮挡,尚能看到的包括涅哩底(西南)、阎摩(南方)、火神(东南)等。画面四周分布着六臂大黑天的诸眷属,可以辨识出左侧下部的 Trakṣe,右侧中部的 Jinamitra 和下部捧血钵并挥剑的二臂吉祥天母玛索杰姆(藏文 dPal ldan dmag zor rgyal mo)骑骡像;而左上角的 Ṭakkirāja、右上角骑熊的 Kṣetrapāla 虽为后世补绘的画面,但应该与原画面构图吻合。

北壁外侧的画面以女神为主(彩图 5u-4-1　瞿昙寺瞿昙殿东配殿北壁外侧壁画)。中央主尊青色身相,束髻戴冠,穿白色对襟长丝衣,骑青马,左手当胸捧血钵,右手高举双面头骨小鼓;四隅伴神大体相同。

南壁内侧壁画亦为一身大黑天立像,脚踏仰卧人形,周围表现血海、山峦、寒林等景象,顶部经补绘,从现存幅面看将护方神表现在画面里端及底部,构图与北壁同位置上的六臂大黑天相呼应。这身大黑天着黑色藏袍,左手当胸持钵,右手紧攥红色旃檀木杖,杖底矛尖戳在仰卧人形下腹部,形象接近持梃护法噶玛(藏文 mGon po beng dkav ma);按文献指示,他左手所持的铁容器内满盛各种液体。[3]这位大黑天在萨迦派造像中也特别重要。

南壁外侧的行列(彩图 5u-4-2　瞿昙寺瞿昙殿东配殿南壁外侧壁画)朝外行进,运动方向亦同于对面的北壁。主尊骑狮、外披黑色长袍、头戴红色笠帽,左手当胸握数珠,扬右手挥锤。周边眷属形貌与主尊大体类同而持物有所变化,或骑鸟兽,或徒步疾行。头顶黑鸦纷飞,狮前有虎、牛、象、马、羊等动物对面而立,下方狼群奔突。南北壁外侧的这两个画面非常对应,让人联想到长寿五姐妹、五主神(藏文 rGyal po sku lnga。又译五勇猛明王。

①本殿壁画分布与内容的描述根据美国鲁宾艺术博物馆(Rubin Museum of Art)杜凯鹤(Karl Debreczeny)博士与首都师范大学美术学院硕士研究生魏文所做的记录和拍摄的照片,谨此致谢。

②见上节注⑬引文。参见《安多政教史》藏文版,第 171 页。祖婆护法(藏文 a phyi ma)为止贡噶举派崇奉的一位女护法神。

③参见[奥]德·内贝斯基-沃杰科维茨著,谢继胜译《西藏的神灵和鬼怪》(上),西藏人民出版社,1993 年,第 60 页。

即身、语、意、功德与事业之王）等题材；但从全殿壁画整体安排包括画面上的黑鸦狼犬与队伍的行进方向等细节来看，他们又应该是大黑天的眷属。

前壁壁画荡然无存。木门内外表现倒挂的人皮与三角形朵玛等，狞厉可怖。门外有清代加盖的前檐卷棚，亦有壁画内容，东壁在门两侧对称绘牧马、放牛场景，北壁里侧再度出现殿内北壁外侧女神五尊的题材，外侧为做法事所用装身具，包括骷髅冠等骨饰、鲜人头璎珞与蛇饰等。南壁辟有一门，外侧对应绘武士盔甲一套。对比此殿中明清两代所绘女神五尊这同一题材的作品，人物造型与衣饰等完全体现汉藏之别。清代画女神柳眉樱唇，衣纹线条厚重波磔，人物布置在青绿风景之中，轻染云头，浅皴草坡，汉地画风非常明显。而明代作品则表现在暗红如凝血的背景之上，卷云厚重，衣纹线条匀细紧劲如铁线，画面狞厉慑人。

二、宝光殿

在建筑形制和特征方面，宝光殿与瞿昙殿有很多相似之处。④它们均有两个配殿，不过宝光殿的配殿朝向与主殿相同。这两个配殿原有的绘塑没有保存下来，已重新修补，其中东配殿正壁绘十八罗汉，两侧壁绘格鲁派高僧；西配殿正壁下新塑宗喀巴师徒三尊，两侧塑龙树、世亲等祖师，壁画也表现各宗派大成就者、祖师、高僧等，其中右侧壁的主尊为噶举派僧人装束，被认为就是创寺喇嘛三罗本人的再现。补绘补塑的年代不详，大约不早于清中期，原来的画塑题材已无由追踪。

宝光殿外也建有副阶明廊，但不像瞿昙殿那样另筑厚墙将之封闭。殿外壁在左右后三面分栏、分格绘制壁画，大部分在重修时用灰泥覆盖，现清理出来一小部分，可以看到青绿的画面基调，在树石背景中表现具头光的人物，画面较为简洁，属藏式艺术风格。⑤

更引人瞩目的是，宝光殿内两侧壁共表现十身菩萨装形象，与瞿昙殿同位置的壁画类似，画风仅有少许差异。尊神头光之上金翅鸟展翼踞立，人面、三目、鸟喙，鸟爪分别攥住两侧龙子的一条腿，这比瞿昙殿的金翅鸟鸟爪仅搭放在龙子腿部更觉生动。龙子表现为健壮的人身，宝冠中探出数条蛇头，同时刻画出双腿

宝光殿内壁画分布图

VI　VII　VIII
V　IV　III　II　I
宝光殿
IX　X　XI　XII　XIII
1　2　3　6　5　4

与卷曲的长尾。龙尾与下方紧接的大卷草、摩羯罗的长鼻以及绕身帛带相映成趣。尊神莲座后两侧露出象头。象背上的狮子张口龇牙，有的后脚踏象背、二前爪托举覆莲座，有的则前爪按住象头、腾后爪托举，别有趣味。覆莲上的狮羊露齿吐舌，举起前蹄、用后腿站立，或面朝外、或扭身返顾，形象不一。左右相邻的两铺画面间在须弥座顶面之间设一覆莲座，上置宝瓶、中生莲花，递次安莲柱，延伸上去为连弧拱形龛，形成画面的分隔。瞿昙殿在龛间莲柱顶部还表现鸟身人面的迦陵频伽，手托金盘，盘内盛螺、香炉、灯等供具，有的迦陵频伽仿佛在逗弄摩羯罗，于细微之处让画面生意盎然。此外，瞿昙殿的狮羊身上还骑有束髻力士状的童男形象，这也是两殿壁画的细微差别之处。

尊神发髻顶安金刚杵头，头戴五叶宝冠。特别是中央一叶上部左右分叉呈枝状，下部表现兽面，这在杭州飞来峰元代第30龛黄财神石刻和瞿昙殿均可见到。尊神上身装饰帔帛、项饰、璎珞、臂钏与腕钏，下身薄裙贴体、长及胫部，腰际与脚踝亦有金属饰物。膝上还罩短围裙，裙摆在腹前的部分搭在跏前，形成具有装饰意味的扇形褶襞（只有Ⅲ等少数画面上褶襞不明显）。莲台上的这种扇形褶襞再次回应着飞来峰元代造像，在

④见张剑波《瞿昙寺总体布局和单体形制》，格桑本主编，青海省文化厅编著《瞿昙寺》，四川科学技术出版社、新疆科技卫生出版社，2000年，第12页。
⑤张宝玺疑为释迦牟尼本生故事一百品，见俄军主编《明初瞿昙寺藏传佛教壁画及其历史地位》，甘肃省博物馆编《甘肃省博物馆学术论文集》，三秦出版社，2006年，第186页。

瞿昙殿、宝光殿两侧壁壁画十身大像图像志特征一览表

左侧壁（北←　→南）

	北方——羯磨部		西方——莲华部		中央——佛部		东方——金刚部		南方——宝部	
诸面	青·绿·白		青·红·白		青·黄·白		绿·青·白		青·黄·白	
主臂	施无畏印	期克印	施无畏印	青莲花	说法印(剑)	说法印(箧)	施无畏印	期克印	与愿印	期克·羂索
其他诸臂	金刚杵	花	金刚杵	数珠	箭	花	金刚杵	羂索	施无畏印	莲花
	箭	弓	箭	弓	与愿印	弓	箭	弓	金刚杵	数珠
									箭	弓
座中标志	花	迦陵频伽	莲花	孔雀	剑	对狮	金刚杵	对象	摩尼宝	对马

右侧壁（南←　→北）

	南方——宝部		东方——金刚部		中央——佛部		西方——莲华部		北方——羯磨部	
诸面	白·黄·青		白·青·红		青·黄·白		青·白·红		青·红·白	
主臂	定印	定印	金刚杵	金刚铃	与愿印	梵箧	抚花	定印捧花	定印	定印
其他诸臂	摩尼宝	金刚杵	剑	羂索	剑	花	数珠	抚花	剑	当胸
	剑	当胸	钩	当胸	箭	弓	金刚杵	净瓶	金刚杵	钩
			箭	弓						
座中标志	摩尼宝	对马	金刚杵	对象	法轮	对狮	莲花	孔雀	花	迦陵频伽

那里是佛的衣裾叠出规整的褶皱。腰带在腹前与两侧均束结，其中身前的两根细带垂至短裙的扇形褶襞上，缚出漂亮的花结，然后在两侧呈波浪形展开。帔帛绕臂后压在膝下，从莲座前垂至须弥座上沿。冠、耳珰、钏、璎珞等金属饰物沥粉堆金，质感强烈。帔帛、长裙等则填充图案，既有菱格、田格、连钱等具有几何趣味的规整纹样，也有精细优美的花叶图案，而一些画面（如Ⅲ、Ⅻ）出现的舞风也流露出汉地装饰艺术的影响。宝光殿在头身光、十字折角须弥座边缘等处模拟宝石镶嵌的效果，而瞿昙殿壁画则乐于在尊神的装身具上强调宝石般璀璨缤纷的光芒。在光线暗昧的佛殿内，绛红的背景上浮现出一身身不可思议的高大神像，神圣与凡俗判若云泥，让信众迅速地沉浸到佛教的圣谛梵音中去。总的来看，两座殿堂壁画风格稍有差别，明显出自不同的匠师之手，但仍体现出相同的时代风格，而从图像志角度看更是几乎雷同。尊像身色、头臂及持物等可参见上节及下表，不再一一赘述。⑥

宝光殿内壁画布置与瞿昙寺不同处，大致有如下几点：

首先，正壁描绘三世佛。瞿昙殿虽有类似安排，不过是以塑像方式表现的。

Ⅵ. 迦叶佛。胁侍菩萨右手下垂，持红莲花，莲花上有摩尼宝。画面上方有夏玛巴与黑帽上师像。

Ⅶ. 主尊释迦牟尼佛。着袒右田相袈裟，垂右手作触地印，左手结禅定印。二胁侍弟子托钵、执锡杖。右侧阿难之上有持金刚像；左侧摩诃迦叶之上有一佛像，身青黑色，着红袈裟，右手于右膝处触地并持金刚杵，左手结定印托钵。

Ⅷ. 弥勒佛。发间有宝珠，双手当胸作转法轮印。两胁侍分别为文殊、金刚手菩萨。画面右上角有双手交持铃杵的上师像。

其次，宝光殿两侧壁相邻画面交界处上部多插绘上师像，与瞿昙殿安排各种本尊神灵和护法神不同。这些上师有的平头，有的戴黑色或黄色噶玛噶举派帽子；有的着红色僧祇支，外裹白色架裟。最后，两侧壁外端留有一竖长条壁面，纵向分为三格，右侧壁从上到下表现有：

1. 上师像。平头，内着袒右交领田相衣，外披红色大衣。结金刚跏趺坐于仰覆莲座上，双手作转法轮印并各拈一茎莲花，花台上未见标志。身后头身光相交处绘火焰宝珠和带结。
2. 马头明王像。红色身相，蓬发上扬，发顶露出一个绿色小马头。
3. 宝帐怙主像。双腿微屈踏仰覆杂莲座，双手当胸持金刚钺刀搅血钵，肘臂托红杖。头顶金翅鸟与黑鸦翻飞，犬狼奔逐。

左侧壁外端从上到下描绘的是：

4. 上师像。
5. 不动明王像。不动金刚与马头金刚相对，正是藏传佛教殿堂中常见的殿门两侧护法神的配置。
6. 四臂大黑天像。身黑色，一面、三目、四臂，坐于人身。主左手当胸捧血钵，主右手当胸执魔心，另外的左手握天杖，右臂竖举金刚剑。火焰背光中可见金翅鸟与乌鸦、黑狼等信使。这种大黑天又被认为是智慧怙主（藏文 ye shes mgon po），是修习上乐密法者的保护神。

平棊顶，全书写梵文经咒。殿内走马板上绘木板画，表现有四供养天女、四舞蹈天女、四音乐天女等作种种供养的神灵。殿前木檐有建筑彩画一列，共计十五个画面。内容包括护方神与药师佛、释迦牟尼佛及十相自在图等。

三、三世殿

根据文字材料所述，回廊上的三世殿、护法殿、大黑天殿、藏经殿、小钟鼓楼等应与宝光殿同一批，为永乐年间建造。三世殿位于回廊东侧南段、瞿昙殿东配殿后，朝西。三壁设长条形像坛，正壁在像坛上加设像台，原供三世佛已不存，今补塑佛、高僧等坐像，两端还添塑有白度母与绿度母；两侧壁像坛上则立八大菩萨（约高 111 厘米。彩图 5u－4－3 瞿昙寺三世殿左侧壁下菩萨立像）与不动、马头明王像。

Ⅰ. 绿摧碎金刚像。身深绿色，头戴五叶宝冠，三目、微忿怒相，座下为仰覆杂莲座。右手握金刚铃，左手当胸托十字金刚杵。两侧胁侍菩萨端立，左黄色、右白色，双手当胸作转法轮印，手中各拈莲茎。另左右各竖列五身眷属，忿怒相、三目、蓬发飞扬，戴五骷髅冠，展左而立，左手均作期克印，右手持物各各不同，系守卫十方的护神。画面顶端在摧碎金刚的连弧尖拱顶龛与两侧护方神行列之间的空隙处各安插一龛，左龛描绘金刚萨埵，右龛尊神左手结定印，右手似作施无畏印。

⑥详见谢继胜、廖旸《青海乐都瞿昙寺宝光殿与隆国殿壁画内容辨识》，《美术研究》2006 年第 3 期，第 24—25 页。

三世殿内壁画分布图

III	IV 大日如来 (？)	V 大日如来 (？)	VI 大日如来 (？)	VII 法界语 自在文殊	VIII 普明 大日如来	IX

II　十一面千手观音

I　绿摧碎金刚

(绿度母)　(佛、僧人、文殊等新塑像)　(白度母)

四菩萨　马头明王

三世殿

四菩萨　不动明王

X　顶髻尊胜佛母九尊曼荼罗

XI　扫木度母三尊

Ⅱ. 十一面千手观音像(观音像高278厘米)。除八主臂外,余千手在身后排列成轮状,两侧下部左右各有一忿怒相神托举光轮。其中右为马头明王,蓬发中现绿色小马头标志,右手当胸作期克印;左胁侍身色青黑,亦戴白色五叶宝冠,左手当胸。

Ⅲ. 菩萨装坐佛像。身青黑色,发绺垂肩,左手作禅定印,右手作触地印,绿色对马座。从身相持物看或为阿闳佛,而马又是宝生佛之座,因此尚难完满解释此尊尊格。

Ⅳ. 菩萨装坐佛像。白色身相,四面,装束等同前像。双手当胸结手印,伸右手食指,余指覆左拳。大钟楼底层壁画Ⅷ确定为菩萨装大日如来,手印类似,唯左手握右拳并竖食指。宝座中的标志为壁下像台遮挡,未见。

Ⅴ. 菩萨装坐佛像。白色身相,四面,手印同上。

Ⅵ. 画面左边有一道裂缝。形容同上。瞿昙寺在表现四面神像时,通常将后面表现在左端,叠于左面之后,Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ则置于右面之后。Ⅳ—Ⅵ三像形貌、装束、坐姿、手势等非常相似。藏传佛教中白色身相、四面二臂的神像最常见的是普明大日如来,但手印与这里的图像有别(见第Ⅷ铺壁画)。

Ⅶ. 法界语自在文殊(梵文 Dharmadhātuvāgīśvara,藏文 vJam dbyangs chos dbyings gsung gi dban phyug brgyed pa)像。⑦白色身相,三面、八臂,左面红、右面白。二主臂当胸作转法轮印,其余上左手举梵夹,中左手持弓,下左手执金刚铃;上右手挥剑,中右手握箭,下右手执金刚杵。

Ⅷ. 普明大日如来像。身躯与四面皆白色,神情宁静。二臂结法界定印。

Ⅸ. 三面六臂忿怒神像。身青黑色,三面、六臂,左面红、右面白,颇为狰狞,展左势踏覆莲。二主臂当胸持血钵与金刚钺刀,其余上左手执金刚杖,下左手持弓;上右手挥金刚剑,下右手握箭。

Ⅹ. 顶髻尊胜佛母九尊曼荼罗。⑧ 佛母结跏趺坐于覆钵塔的塔身之中,花蔓绕塔,这表明她乃是大日如来的法裔,因为大日如来就居于支提中央。左胁侍金刚手菩萨身青色,左手当胸捧金刚杵,右手持拂子倚右肩;右胁侍为莲花手菩萨,身白色,垂左手拈莲花茎,亦屈右臂执拂子。塔刹两侧各绘一身驾祥云飞行虚空的净居天,跪姿朝向佛母、执甘露瓶作灌沐状。塔基部分右起依次绘北方大力明王(漫漶,持金刚杵)、南方欲帝明王(漫漶,持金刚钩)、西方蓝杖明王(持杖)以及东方不动明王(右手持剑),均青黑身相,展左势,右手扬法器,左手当胸作期克印。由于壁面下部安设塑像以及供具等原因,四方护神画面部分磨损。

Ⅺ. 绿度母像。和顶髻尊胜佛母一样,壁画中没有特别强调度母的女性特征。绿度母身旁端立两身胁侍,左胁侍作忿怒相,三目圆瞪,怒发上扬,身色青黑,四臂,主臂当胸持金刚钺刀和血钵,另左臂竖举三股戟、右臂举数珠。右胁侍菩萨身黄色,亦四臂,面容寂静,抬二主臂当胸,举另一左臂执三

⑦参见 B. Bhattacharyya: *The Indian Buddhist Iconography*, Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay, 1968 (repr.), p. 104. 又称"法界妙音佛"等,《金刚鬘》第三十九则称为"法性敕自在"。此铺壁画在身色、面数等细微处与文本规定稍有出入。

⑧可参见(元)发思巴述、释莎南屹啰译《如来顶髻尊胜佛母现证仪》(明正统四年,1439年。泥金写本,台北故宫博物院藏)扉画"如来顶髻尊胜佛母坛城";熊文彬《杭州飞来峰第55龛顶髻尊胜佛母九尊坛城造像考》,《中国藏学》1999年第2期;孙昌盛《黑水城出土顶髻尊胜佛母曼荼罗木版画考》,《敦煌研究》2001年第2期。

股戟，右臂拈白莲花。这种结构通常是所谓的担木度母（又译佉陀罗林多罗，梵文 Khadirāvaṇī Tārā，藏文 Drol ma jang ku seng den ngag）三尊；静怒二胁侍分别是摩利支天和独髻母，此图中她们都有四臂，与惯例中的二臂形象不同。度母周边竖列八位变化形，姿态与主尊相似，唯右手作施无畏印且不拈莲茎而已。其右膝下有小供养人跪像，皆男性，汉装，分别表现救八难度母某一方面的神通。顶端在主尊的连弧拱形龛与救八难度母纵列之间的缝隙里表现两身白度母。

从细节来看，三世殿壁画式样接近宝光殿，这与我们从文献材料、建筑规划等方面得到的判断是一致的。不过它远不及后者富丽精致，例如壁画Ⅹ顶髻尊胜佛母的十字折角须弥座几未赋色，仍保留着白描起稿的状态。有意思的是，虽然三世殿的壁画布局尚不够清晰，但左侧壁为两身佛母，与上一节我们从文献记载看到的元玉德殿正殿东壁（当即左侧壁）夹铸五护佛母有相通之处。

天花为平棊顶，每格呈一六瓣花朵状，外周六瓣写梵文六字真言，中央则书写观音菩萨的梵文种子字 hrīḥ。

四、护法殿

护法殿木门框周绕白色骷髅头，门板描绘倒挂的狮皮、人皮和虎皮，以及忿怒护法神面与血浪翻涌的供养品。和后文将要叙述的隆国殿一样，护法殿也完整地表现了藏密最推崇的五大本尊，除密集金刚与大威德金刚对调外，排列顺序也相当接近。各尊像身后均绘出大幅红色火焰状背光，非常震慑人心。背光之间以及画面上方的空隙处填充白色支提塔、骨殖、骷髅、人尸、豺鹫等寒林情景。两侧壁外端留出长条形壁面，纵向分为两栏，分布方式近于宝光殿。现展出于青海省博物馆的那尊金铜菩萨立像，原曾置于此殿右侧壁外端地面上。⑨

护法殿（当地人称黑喇嘛殿）内供泥塑镀金护法神如大威德尊神曲江揪雪（藏文 Chos rje vjig byed）等神佛（并有欢喜佛二尊），共有七尊佛像，〔一九〕五八年宗〔教〕改〔革〕时被毁，后于〔一九〕八〇年时重塑恢复建立，寺僧曾已诵经做佛事等。现供有五尊护法神。佛殿外檐悬有明崇祯及清同治年间之匾额四方，至今仍保存完善如故云。⑩

护法殿内壁画分布图

III 红阎摩敌
IV 大威德
V 密集金刚
VI 时轮金刚
VII 喜金刚
II 黑阎摩敌
I 黑阎摩敌
1 双身大轮金刚手
2 大红誐那钵底
护法殿
（法王殿/阎摩殿）
VIII 上乐金刚
IX 佛陀颅钵
4 四臂白誐那钵底
3 双身橛金刚

1. 双身大轮金刚手像。男尊身青色，三面三目，左面红、右面黄，戴五骷髅冠，数条小蛇在蓬发中游走。六臂，二主臂拥抱明妃，其余上左手作期克印，上右手扬杵，下左右手作期克印并握蛇索两端，蛇索中部衔于明王口中，这是大轮金刚手最显著的图像志特征。展左势，二足分踏大梵天和因陀罗。明妃身青黑色，二臂，左手捧血钵，右手抱明王颈，项绕骷髅头璎珞。

2. 大红誐那钵底（梵文 Mahā-Rakta Gaṇapati，藏文 Tsog gi dag po mar chen）。此神又称象头神、象鼻天，身红色，象头，头发绾髻、戴五叶宝冠，着短上衣和及膝战裙，骨饰庄严。坐于鼠身，鼠吐出各种各样的珠宝，堆满莲座。十二臂，主左臂竖长矛倚左肩，余分别持金刚杵、宝剑、盛肉颅钵、兽（鬼?）面和长幡；主右臂当胸捧血钵，其他依次持斧、棍、弓、天杖和戟（锤?）。

Ⅰ. 双身黑阎摩敌。黑阎摩敌有一面二臂、三面四臂、三面六臂、六面六臂六足（见画面Ⅱ）等不同形象，这里为三面三目六臂，左面红、右面白，戴五骷髅冠，青黑身相，佩鲜人头璎珞。二主臂分持血钵和金刚钺刀并拥明妃，余诸手分执法轮、莲花、杵与剑。展左踏卧牛，牛背伏卧有青色裸人形。明妃一面三目二臂，青色身相，腰围虎皮裙，左手端血钵送至明王右面唇边，右手搂明王颈项。

Ⅱ. 双身黑阎摩敌（六足尊）。男尊身青黑色，六面、三目、六臂、

⑨见陈亚艳、先巴《黄教圣地——塔尔寺·鲁沙尔镇》，三秦出版社，小城春秋丛书，2003年，第75页图7。
⑩据谢竹轩《耕余琐录》（手稿）。

六足。左面红、右面白;主面上方另叠有三面,面色与下层相同。颈系绿鬃雪狮皮披风,手腕、脚踝除钏环外缠绕小蛇。男尊左右主臂拥抱明妃并交持铃杵,其余持物包括毒蛇绳套、碾槌、金刚斧、金刚短剑。两足跏趺拥妃,两足在身前曲垂,两足作展左势,踏伏卧人形及水牛。

Ⅲ. 双身红阎摩敌(彩图5u-4-4　瞿昙寺护法殿正壁壁画Ⅲ双身红阎摩敌像)。画面右端为雨水浸蚀。男尊红色,一面三目二臂,佩人头瓔珞,头戴五骷髅冠,二蛇盘曲昂首;左手当胸托血钵,右手横挥天杖,杖端饰佛面与金刚头。展左式踏卧牛,杂莲座上的牛背负俯伏青色裸人形。明妃身红色,屈左臂托血钵。

Ⅳ. 画面中央色彩较浅,可能曾遭水浸。大威德金刚(彩图5u-4-5　瞿昙寺护法殿正壁壁画Ⅳ独尊大威德金刚像)九面三十四臂,可明确辨识出十四足(文本描述当为十六足),左展势站立,青黑身相。主面牛头,扭向左侧。主臂左手当胸托血钵,右手持金刚钺刀,指爪锋利。另有六臂较醒目,张兽皮(应当是象皮)、执盾牌、四面梵天头、尖刃及三根孔雀翎的匕首;其余诸臂在身后轮形密布,这种安排与后世的做法不同。佩六骨饰,项悬蛇身串起的鲜人头瓔珞,足下踏梵天等印度教大神以及诸般鸟兽。主面的牛角、身后张的象皮,以及手上所持的羽毛、盾牌等等法器的质感都得到了很好的表现。

Ⅴ. 双身密集金刚。密集金刚身色青黑,三面六臂,交足而坐。二主臂拥明妃并交持铃杵,其余持物有剑、摩尼宝、短茎莲花与法轮。明妃身色和持物与男尊类同。与其他本尊的火焰光轮不同,本幅双身密集金刚像绘出龛形,莲座下须弥座有对象和白莲花。

Ⅵ. 双身时轮金刚。时轮金刚四面二十四臂,诸臂之颜色与持物一如仪轨所述。主面青黑、三目,但未见蹙眉、獠牙,不觉如何可怖;其余诸面皆二目,神情平静。展右立,左腿白、右腿红,各踏一对天神夫妇。明妃一切母(梵文 Viśvamata)深黄身相,四面、八臂,左一搂男尊项后,左二握羂索,左三拈红莲花,左四持摩尼宝;右一高举金刚钺刀,右二擎钩杖(类似戟),右三持双面头骨小鼓,右四握数珠。

Ⅶ. 双身持颅钵喜金刚(彩图5u-4-6　瞿昙寺护法殿正壁壁画Ⅶ双身持颅钵喜金刚像)。男尊身青色,八面十六臂、拥明妃无我母。主面两边各三面,顶上有一面。四足,一对作右展势,一对作舞立姿。

Ⅷ. 双身上乐金刚。明王身青黑色,四面三目。二主臂交持铃杵,并拥抱高举金刚钺刀的明妃金刚亥母,展右立,足下分踏青、红色裸人形。

Ⅸ. 双身佛陀颅钵金刚(梵文 Buddhakapala naddhayuga,藏文 Sangs rgyas thod pa yab yum)。男尊三目圆睁,戴五骷髅冠,身色青黑,舞立姿踏仰卧的人形。二主臂持血钵和金刚钺刀并拥明妃,另二臂高张象皮于身后,同时上左臂举天杖,上右臂握双面头骨小鼓。明妃种种军(梵文 Citrasenā,藏文 sNa tshogs sde)身红色,左臂托血钵拥男尊颈项,右手高扬,作期克印并握金刚钺刀。

3. 双身橛金刚。橛金刚在宁玛派中是最重要的本尊之一,他以有翼黑如迦为原型。青黑色身相,三面六臂,三目血红,眉发黄色,蓬发上扬内卷,身后现鹰翼。主臂拥明妃并合捧饰有佛面的金刚橛——这正是他的标志物;最上面双手在身后张象皮,上右手并握有杵;下右手亦执杵,下左手所执法器因壁面淋浸而无法辨识(通常握天杖)。展左势站立,左右足分踏青色和白色仰卧人形,会阴有金刚橛刺向脚下宝座。明妃 Diptacakra 身绿色,一面三目二臂,左手捧血钵齐肩,右臂绕男尊颈后、作期克印并握装饰莲花的铃,裸上身、挂瓔珞,腰围虎皮,斜伸右腿踏座,左腿跨倚男尊腰际。

4. 四臂白誐那钵底。象头,裸上身,点缀金光熠熠的五叶宝冠等。上左手持天杖,下左手当胸托血钵;上右手执金刚斧,下右臂握带缨萝卜。肩头左右在头身光相交处绘火焰宝珠。游戏坐于覆莲座上,座中堆满珊瑚、宝珠等种种珍奇。与红彤彤的六臂誐那钵底比较起来,这身象头神形象可爱得多,身相的白色定下了平和的基调,面上二目,笑容可掬,姿态也颇随和而非剑拔弩张。

在本殿绘塑中,与阎摩(西藏又称之为 Chos rgyal"法王")有关的阎摩敌、大威德金刚等占据了很大比重,此殿宗教功能可想而知,这也是它别称法王殿、阎摩殿的缘由。根据《成就法鬘》的记述,阎曼德迦有不同化身,黑阎摩敌和红阎摩敌最为流行。在召集仪式(梵文 ākarṣana)上应召请黑阎摩敌,面南;而在征服仪式(梵文 vaśyavidhi)上则当作红色身相,面西。[11] 瞿昙寺方位是

[11] B. Bhattacharyya: *The Indian Buddhist Iconography*, pp. 166-167.

面南偏西，因此护法殿描绘的黑阎摩敌在南壁上，红阎摩敌则在该殿的正壁西壁上，亦合乎成就法的规定。

此殿的另一个别称“黑喇嘛殿”或与海喇嘛亦即三罗有关。三罗被认为是“修持胜乐轮瑜伽，获得了最上上悉地者”，他初到瞿昙地方时修习毗那夜迦（即誐那钵底），⑫而誐那钵底的密宗身形主要与上乐本续相关。这么看来，此殿壁画像设除反映藏传佛教护法殿的共性而外，也体现了三罗传习的密法特点。

五、大黑天殿

大黑天殿（贡康）右侧壁下设像台，上置新塑护法像。正壁壁画Ⅲ残损。根据侧壁图画内容，参照瞿昙殿前壁殿门右侧、大鼓楼底层壁画Ⅰ等画面，可知主尊——整座贡康供奉的主神——也应当是一面二臂的宝帐怙主，如前文所述按照一些图像志文献的说法又称之为大黑金刚。他的主要眷属中，伏魔金刚手、持钺刀大黑天可能表现在正壁上。其他一些——包括我们在瞿昙殿已经看到的四臂班丹拉姆以及种种鬼卒等，则表现在侧壁上。根据大黑天造像的构图原则，不难理解侧壁上的形象全都呈向外奔逐的姿态。

大黑天殿内壁画分布图

		III 大黑金刚		
6 鸦头	12 乌喙		19 誐那钵底	13 黑罗刹
5 鸦头	11 乌喙		20 黑色身相	14 黑罗刹女
4 乌喙	10 乌喙		21 巫师	15 布查那保
3 兽面	9 乌喙牛角	大黑天殿	22 僧人	16 巴查那保
2 狼面	8 兽面		23 女人	17 独髻罗刹女
1 禽面	7 兽面		24 武士	18 持人尸者
I 五尊女神			II 欲界自在天女	

Ⅰ. 此铺壁画与瞿昙殿东配殿内北壁外侧的画面非常接近。主尊束髻戴五骷髅冠，饰耳珰，具头光，穿浅黄色丝衣，骑青黑色马，右手扬双面头骨小鼓，左手托血钵。主尊马前有男子引马合掌侍立，四周有四位魔女随从，形象与主尊类似。

Ⅱ. 欲界自在天女（藏文 vDod khams kyi dbang phyug ma）。此幅画面在炽热烈焰与澎湃血海之中塑造身色黝黑的吉祥天母，氛围颇为可怖。主尊蓬发，戴五骷髅冠，口衔人尸，身披象皮，项挂骷髅璎珞，坐骑骡子铺人皮鞍鞯。四臂，持物有血钵、魔心、胜幢与剑。吉祥天母身边绕以眷属，并有黑狼、黑犬奔走其间。照例吉祥天母位于大黑天的左侧，因此这里表现在左侧壁上。

右壁壁画 1 至 12 分上下两层，表现大黑天神眷属护法神与空行母，皆置身于椭圆形小龛内，下方莲台连通。诸伴神禽头或兽面，三目，青黑身色，黄发竖起，戴五骷髅冠，项挂骨饰，绕天衣，肩披人皮，腰系虎皮裙，足踏人形，左手皆托血钵，右手持物或姿势则有不同，多持钺刀，偶有持杖者。侧身，运动方向均朝向殿门，作向外奔逐状。

左壁壁面安排与右壁相似，主要表现大黑金刚的内外眷属。上栏主要表现内眷属五罗刹，即黑罗刹（梵文 Kala Rakúsa）与黑罗刹女（梵文 Kali Rakśasi）夫妇及他们的三个子女：布查那保和巴查那保兄弟及妹妹独髻罗刹女（梵文 Ekajati Rakśasi）。五罗刹与宝帐怙主本身、独髻母和吉祥天母合称宝帐怙主八神（藏文 Gur gyi mgon po lha brgyad）。下栏主要表现布查三兄妹自己的伴神：“右边是一百名武士，左边是一百名入籍比丘，后面是一百名巫师，手举橛，前面是一百名黑女人。”⑬在画面上他们各由一身形象代表。他们多穿着藏袍，蹬长毡靴，巫师则宽檐帽，武士则披甲戴盔，明显是由藏地本土神灵进入佛教神系的。图 19 为二臂白誐那钵底像，此像头神敦胖憨厚，佩戴各种饰物，腰束短裙，左手当胸捧血钵，右手握带缨白萝卜，竖左膝作大王游戏坐。

六、藏经殿

此殿庋藏多种藏文经书，我们经眼的包括明代金粉、银粉写本以及清代朱砂印本等，可以说这是一座有待发掘的宝库。右壁上部分四格，绘八位上师；正壁上部绘大成就者，仅右侧残存

⑫智观巴·贡却乎丹巴绕吉著，吴均、毛继祖和马世林译《安多政教史》，甘肃民族出版社，1989 年，第 165、167 页，《甘肃少数民族古籍丛书》。
⑬《西藏的神灵和鬼怪》(上)，第 59 页。

十位。平棊顶上写梵文经咒。上师的表现方式与宝光殿接近。

七、金刚殿

金刚殿位于全寺中轴线以及前院和中院的分界线上,两侧连接回廊,单檐悬山顶,面阔三间,进深二间,东西山墙下原供金刚像四尊,因而得名,现已无存。

北

18	17	16	15	14	13	12	11	10
1	2	3	4	5	6	7	8	9

南

殿内设中分的墙与门,上方走马板两面均有彩绘木板画。南面(西起)内容为:

1. 画面不清,尊格难辨。主尊双目圆睁,束高发髻,戴五叶宝冠,裸上身,佩瓔珞、臂钏等饰物,下身束短裙。左舒相坐覆莲座。左手举至胸前,垂右手。
2. 红财神像。红色身相,三目,高发髻,五叶宝冠,裸上身,下着短裙,左手握吐宝鼠鼬,右手垂握摩尼宝珠。大王游戏坐于覆莲座上。与画面3表现的黑财神同为藏传佛教尊奉的五姓财神之一。
3. 黑财神像。身色青黑,全身赤裸,着宝缯、天衣、耳珰、项饰、臂钏、腕钏、脚钏、瓔珞及诸骨饰,三目,颦眉,獠牙,束高发髻并戴五叶宝冠。右手当胸托颅钵,左手执吐宝鼠鼬,展左站立。
4. 四臂大黑天像。青黑身色,三目,橘红色怒发,戴五骷髅冠,围虎皮裙,横盘左腿,竖右膝,坐于黄色俯卧裸形男子之上。上左手执天杖,上右手竖握剑;下左手当胸捧血钵,下右手执人心。
5. 二臂大黑天像。身色青黑,双手当胸分持钺刀与血钵。与宝帐怙主不同的是臂弯未横捧杖。
6. 持金刚钺刀大黑天像(?)。形貌、持物与前者类似,唯挥右手高举金刚钺刀,展左而立,脚下未踏人形。
7. 吉祥天母欲界自在天女像。四臂,持物有矛、血钵、缚有黑白棋格状旗的三股戟以及剑。骑骡踏三角形山峦。
8. 财宝天王,亦即北方多闻天。
9. 画面漫漶不清。似为一直立的深色面武士,盔甲俱全,抬双手齐肩,右掌托覆钵白塔,左手持一竖狭长方形小旗。其形象特征与西方广目天以及作怖多闻天均有小别。

10—12,16—18. 六身尊像的身相、持物、手印相同,均红色身相,束高发髻,戴五叶宝冠,作菩萨庄严,双手结禅定印并托摩尼宝,跏趺坐,似皆为无量寿佛。

13—15. 梵文六字真言。

八、隆国殿

在瞿昙寺主要的三座殿堂中,隆国殿规模最大(面阔七间、进深五间,壁画高达五米),等级也最高(重檐庑殿顶),应该是和背景的不同有关:只有它的营建可以明确认为有宫廷色彩,结构与装修都采用了当时官式建筑的程式手法,很有可能有京城的工匠参与设计。⑭ 其中供奉的皇帝万万岁牌位等器物,也证明该殿与京城有了更紧密的关系。隆国殿主奉金铜持金刚像,壁画以本尊神大像为主,其中后壁中部表现三世佛。⑮

隆国殿内壁画分布图

<table>
<tr><td></td><td>V
大威德金刚</td><td>VI
迦叶佛</td><td>VII
释迦牟尼佛</td><td>VIII
弥勒佛</td><td>IX
时轮金刚</td><td></td></tr>
<tr><td>IV
密集金刚</td><td colspan="5" rowspan="4">隆国殿</td><td>X
喜金刚</td></tr>
<tr><td>III
文殊金刚</td><td>XI
上乐金刚</td></tr>
<tr><td>II
上乐金刚萨埵</td><td>XII
大幻金刚</td></tr>
<tr><td>I
红阎摩敌</td><td>XIII
金刚度母(?)</td></tr>
</table>

⑭参见王其亨、吴葱《瞿昙寺建筑的历史文脉》,《瞿昙寺》,第20—23页。
⑮隆国殿壁画的详细描述可参见谢继胜、廖旸《青海乐都瞿昙寺宝光殿与隆国殿壁画内容辨识》。

Ⅰ. 双身红阎摩敌像。双身像外，其余画面为火焰背光和须弥宝座所占据，顶端浮现祥云，左右角各绘一双身黑阎摩敌小像，小像具火焰背光和莲座。类似小像下文不再一一细述。

Ⅱ. 双身上乐金刚萨埵像（梵文 Vajrasattva-sambara naddhayuga，藏文 bDe mchog rdor sems yab yum。彩图5u-4-7 瞿昙寺隆国殿右侧壁壁画Ⅱ双身上乐金刚萨埵像）。⑯ 明王身白色，三面三目，左面红，右面青黑，头戴五骷髅冠，中间一叶顶饰羯摩杵。二主臂当胸交持金刚铃杵并拥明妃，其余上左手高举血钵，下左手执缚结羂索；上右手挥剑，下右手握象棒。明妃六臂，二主臂拥男尊脖颈，其余持物有人头、金刚索、剑与钩。

Ⅲ. 双身文殊金刚像。坐姿，宝座中绘对象。明王身黄色，三面三目，左面白、右面青，头戴五叶宝冠。六臂：二主臂当胸交持铃杵并拥明妃，其余手臂分持青莲花（上横置梵夹）、弓、剑与箭。明妃身色相近，六臂，手势持物类似于男尊。

Ⅳ. 双身密集金刚像。坐姿，对狮座。男尊三面、六臂，明妃触金刚（梵文 Sparśavajra）亦六臂。藏密有五大本尊即大威德金刚、上乐金刚、时轮金刚、密集金刚与喜金刚，在隆国殿内依次得到表现。

Ⅴ. 独尊大威德金刚像（梵文 Ekavīra-bhairava，藏文 vJigs byed dpal gcig）。没有表现成双身像，而是所谓“独尊”或“独雄”。下方白色的边框中有一行不太醒目的藏文，意为“礼敬大怖畏”。

Ⅵ. 迦叶佛像（542×505 厘米）。本铺主尊肉髻顶饰宝严，五叶宝冠与圆形耳珰金光熠熠，镶嵌各色宝石，画面华美之极。佛着田相袈裟，偏袒右肩，胸部横束下裙形成折扇状的褶襞，左手结禅定印，举右手当胸作施无畏印，结跏趺坐于仰覆莲座。背光六拏具，环绕一周小坐佛，其外火焰光炽烈，图案精工富丽。宝座柱间绘两头绿鬃雪狮，座中台布上有标志物。两侧菩萨恭谨端立。

Ⅶ. 释迦牟尼佛三尊像。主尊左手结定印，右手作触地印，对象座，座中有平放的金刚杵标志。二弟子戴耳珰，袈裟敷搭右肩，捧钵杖锡。

Ⅷ. 主尊庄严与Ⅵ相同，双手结转法轮印，座中有莲花标志。二胁菩萨肃立，拈莲茎。Ⅵ、Ⅶ、Ⅷ三幅壁画合为过去、现在、未来三世佛。

Ⅸ. 双身时轮金刚像。

Ⅹ. 双身持颅钵喜金刚像。

Ⅺ. 双身上乐金刚像。

Ⅻ. 双身大幻金刚像（梵文 Mahāmāyā naddhayuga）。全图542×352 厘米。⑰ 明王舞立姿，身青黑色，四面四臂，主臂当胸交叉，分持三股戟和血钵；另二手则于身后张人皮并持弓箭。佩戴人头及骷髅头璎珞各一。明妃佛空行母（梵文 Buddha-ḍākinī，藏文 Sangs rgyas mkhav vgro）身红色，四臂，拥抱明王之外持有弓、三股戟、颅钵等法器。

XIII. 四面八臂神像。结跏趺坐，对紧那罗座，座中有莲花标志。身黄白色，三目，戴五叶宝冠。二主臂当胸作转法轮印，各持青莲花茎（右肩莲台上置铃杵之类金属法器），其余上左手持弓，中左手握金刚杖，下左手作期克印；上右手握羂索，中右手执箭，下右手拿白法螺。从形貌、持物等元素看，此尊神接近无上瑜伽续母续本尊之一金刚度母（梵文 Vajratārā，藏文 rDo rje sgrol ma），⑱唯没有明确的线索表明这是一尊佛母；不过我们在瞿昙寺三世殿已经看到过在左侧壁表现女神的例子。

九、大钟楼

大钟楼坐西面东，底层三间，其中左侧的一间现辟为药师殿，供奉捧钵并持诃子的药师佛塑像一尊，两侧分别为蓝、红身相的小佛像。药师殿左右侧壁台上各供七佛，亦为晚近新塑。然而大钟楼底层原壁画格局却是统一安排的，即：正壁表现五方佛与释迦牟尼，两侧为两位护法女神及四位忿怒相护法神。因此在这里一并叙述。

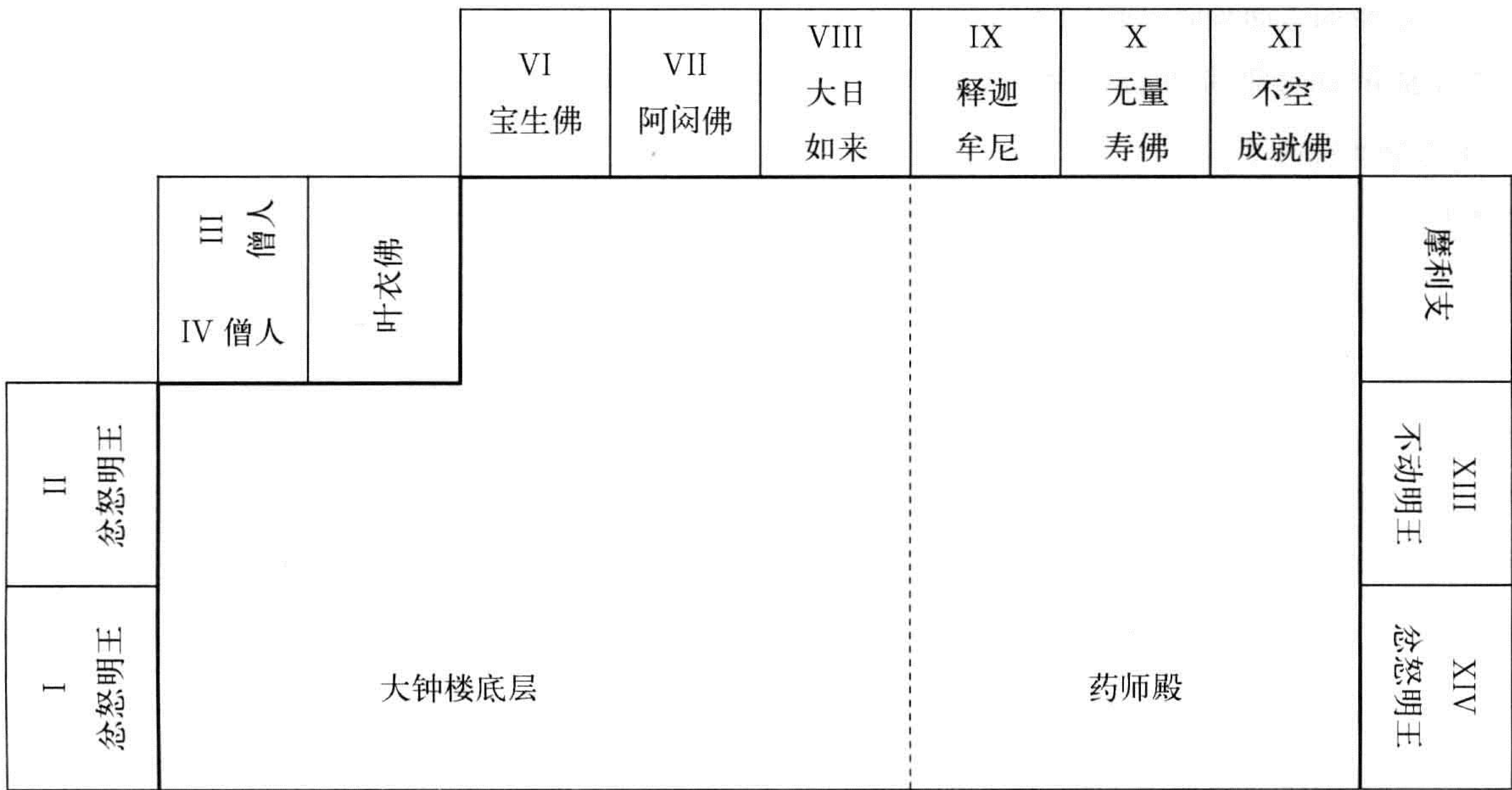
⑯属无上瑜伽续母续。参见《金刚鬘》第五“上乐拔喇萨鸮”；［日］逸见梅荣著《新装中国喇嘛教美术大观》“诸尊身容表”，东京美术，昭和五十六年，第 24 页。

⑰《中国美术全集·绘画编 13·寺观壁画》，文物出版社，1988 年。

⑱金刚度母是黄度母之一，能征服三界，为萨迦派及其他一些宗派所崇奉。这里壁画形象与相关成就法描述的不同，主要在于后者多称二主臂分持优钵罗花及金刚杵；这里的表现略有不同，但没有本质区别。

参见 B. Bhattacharyya：*The Indian Buddhist Iconography*，pp. 240－243，308，figs. 180－183；Antoinette K. Gordon：*The Iconography of Tibetan Lamaism*，New York：Columbia University Press，c1939，p. 75；《金刚鬘》第三十五“金刚度母”；德吉卓玛《圣殿中的莲花——度母信仰解析》，中国藏学出版社，2007 年，第 137—138 页。

大钟楼内底层(含药师殿)壁画分布图



Ⅰ. 右侧壁齐人物胫部以下画面残损，现用泥土抹平。此幅绘忿怒相护法神大像，身青色，三目，蓬发，戴五叶宝冠，冠叶内饰宝石。左手当胸作期克印，右手高举金刚杵。左肩至右腋下缠蛇作为神线，腰围虎皮裙与骨饰，展左而立，身后为红色叶状背光。

Ⅱ. 忿怒相护法神像。怒发上扬，颌下双手各提一金刚短弯刀，项饰、璎珞、腕钏、脚钏均佩骨饰，未见缠蛇，腰围短裙，展左而立。

Ⅲ. 楼梯三角形部分底面。这部分壁画色彩颇为鲜艳，颜料层下可见到旧轮廓墨线，疑经重描、局部略有改动。画面上满满翻卷着朱红、粉红、石绿、黄色的祥云，云中自上而下矗立三身人物：其一头戴宽沿红帽，穿着汉式袈裟；其二跣足，侧身合掌，披连帽风衣；其三僧人露出光头，双手合掌，外披红色披风。

Ⅳ. 楼梯三角形部分左侧面。亦满绘祥云，其中有两名僧侣形象，内着汉式右衽衣、外披红色覆头袈裟。

Ⅴ. 楼梯间外壁左侧面，与左侧壁的Ⅻ遥相呼应，龛形、构图等均与正壁的六铺(Ⅵ—Ⅺ)类似，唯幅面较小，表现黄叶衣佛母(彩图5u-4-8　瞿昙寺大钟楼底层壁画Ⅴ黄叶衣佛母像)，修其法能避免疾疫毒疠。三面六臂，每面三目，左面红、右面白。头戴五叶宝冠，高发髻，髻顶饰宝严。二主臂当胸，左手作期克印并握罥索，右手掌心托金刚杵。上左手举无忧树枝，下左手握弓；上右手握斧，下右手持箭。头、身光相交处绘宝珠。肩头、腰部均覆叶衣，这是她最重要的图像志特征。坐于覆莲座上，下方为十字折角束腰须弥座，顶面敷台布。

Ⅵ. 正壁的Ⅵ—Ⅺ六铺构图一致，形成一组；其中除Ⅸ外的五尊构成五方佛。此幅为宝冠宝生佛像。头戴五叶宝冠，上饰宝石，中央一叶基部有小莲花；下身着裙，膝头绘凤凰图案。头光上方表现正面展翅、口爪攫蛇的金翅鸟，头顶有象征三宝的宝珠。头、身光相交处的背靠两侧上饰莲花宝珠，下垂带结。

Ⅶ. 宝冠阿閦佛像。青色身相，装束形容与前图相似。座间不见标志物或坐骑。从这一铺壁画须弥座左部起此壁下部残损。

Ⅷ. 宝冠大日如来像。白色身相，左手竖食指，其余诸指握右手抱拳。

Ⅸ. 宝冠释迦牟尼佛。黄色身相，左手结定印，右手作触地印。

Ⅹ. 宝冠无量寿佛像。为新塑药师佛像遮挡。

Ⅺ. 宝冠不空成就佛像。

Ⅻ. 八臂摩利支天像。黄色身相，三面三目八臂，左面为青色亥面，右面红。二主臂当胸，其中左手作期克印并握金刚罥索，右手握金刚杵。其余上左手与上右手结獐鹿印但未见持物，通常应分持针线；中左手作期克印并握无忧树枝，下左臂握弓。中左手握三股戟，下左手相应持箭(画面为新塑像遮挡)。

XIII. 不动明王像。忿怒相，三目，头戴五骷髅冠，左手当胸作期克印，右手高举金刚剑。腿部以下壁面残损(现已补绘)。不动明王可以是护方神之一，结合壁画布局来看I—II、XIII—XIV四尊忿怒相神应护持四方。

XIV. 忿怒相护法神像。二目，头戴五叶宝冠，左手于腰际托持金刚铃，右手举金刚杵。腰部以下残损的部分已补绘。

大钟楼底层在药师殿部分的右侧壁，即木板隔扇上彩绘佛会图，尺寸、构图等与瞿昙殿平棊木板画相近，但风格显然有区别，此处木板画似沿袭瞿昙殿平棊的粉本，由不同的画师绘制而成。该隔扇中心为3×3块相同大小的木板格子，不过目前这九块没有彩绘。

大钟楼上层东西开窗，木楼梯口靠近南壁，壁画分布在南北两壁中央，各一栏五格，皆为明代原作，但保存状况较差。楼内还有明清时期的游人题记多处。

南壁壁画(东起)内容为：

1. 财源天女像。黄色身相，眉间有白毫相，半跏趺坐于覆莲座上，左手当胸拈含苞欲放的萱草；右手类似结与愿印并拈宝珠。
2. 大白伞盖佛母。一面二臂，趺坐，双手握白伞盖柄。
3. 顶髻尊胜佛母。与三世殿壁画X相比，这里没有出现塔龛及她的眷属。
4. 忿怒相金刚手像。灰绿色身相，面上三目，红色怒发，戴五叶宝冠。展左势踏覆莲座。左手当胸作期克印，右手高举金刚杵。
5. 财宝天王像。左手紧握吐宝鼠鼬，右手持胜幢，身穿盔甲，头戴五叶宝冠，游戏坐于绿鬃雪狮身上，身后白云蒸腾。

北壁壁画表现五护佛母。她们颇受信徒的崇仰，礼拜她们可以获得长生。她们护卫国土、村庄和牧场；保护人们免受魔怪、疾病和饥荒侵害，以及避免其他任何可能的危险。当碰上各种家庭的困难，如病痛、灾祸、财产和牲畜的损失时，都要向她们祈祷。西起依次为：

1. 大随求佛母像。白色身相，四面三目八臂。高发髻，顶饰宝严，裸上身，发绺垂肩，着大裙，具绿色头光与白色身光，趺坐覆莲。垂主左手握金刚羂索，举主右手当胸托八辐法轮。其余左手持物有斧、弓和三股戟，右手分持金刚剑、羽箭和杵。
2. 大寒林佛母像。青黑色身相，四面八臂三目。右舒坐，举主左手当胸握缚结的金刚羂索，垂主右手作与愿印。余诸左手中可见青莲花、弓与斧，诸右手的持物分别是剑、羽箭和系白幡的短金刚杖。
3. 大密咒随持佛母像。黄色身相，三面三目十二臂，趺坐。抬二主臂当胸、手印漫漶不清(通常结转法轮印)，另有二臂结禅定印。其余左一持弓，左二拈青莲花，左三托宝瓶，左四握金刚索；右一斜握羽箭，右二牢握金刚杵，右三似作施无畏印，右四作与愿印。
4. 大千摧碎佛母像。白色身相，三面三目六臂，坐姿接近大王游戏坐。高举主左臂，垂主右臂，似均作施无畏印。其余上左手拈青莲花，下左手托宝瓶。右上臂作期克印并执羂索，下右手握杵。形貌持物与常见的几种图像志文献有所出入。
5. 此尊(彩图5u-4-9 瞿昙寺大钟楼楼座北壁壁画5大孔雀佛母像)装束与其他四身像有别，忿怒相，橘红色头发兀立，相应的只具火焰光背而无头身光。身色青黑，一面三目四臂，主左手置于腰际，掌心向上，未见持物；主右手当胸作期克印并执羂索；余两手上举，右握斧，左持三茎孔雀翎。而孔雀翎是大孔雀佛母和除毒佛母(梵文Jāgulī，藏文Dug sel ma)最明确的特征物，这两位女神均以祛除蛇毒而知名，传说孔雀正是蛇的克星。同时，壁画上的形象左膝跪地，右腿盘跏，奇特的姿势以及腰束叶衣的特征令人马上联想到叶衣佛母。叶衣佛母以底层壁画V中的六臂形象较为典型，为黄色或绿色身相；而她不同身色的化身形象中，青色者正是一面四臂忿怒相。十二种陀罗尼化现的女神中有一面二臂的叶衣陀罗尼女，左手持孔雀翎。[19] 而在一些画面上可以看到，叶衣佛母左手擎三叶无忧树枝，与这里的孔雀翎在位置和形状上相当接近。叶衣佛母能祛除疾病尤其是传染性的瘟疫，其神通类似于五护佛母，也包括孔雀佛母在内。这里的奇特形象是画师把叶衣佛母(以及叶衣陀罗尼女)的图像志特征融合到孔雀佛母像中创造，还是另有仪轨凭据待考。

十、大鼓楼(含无量寿佛殿)

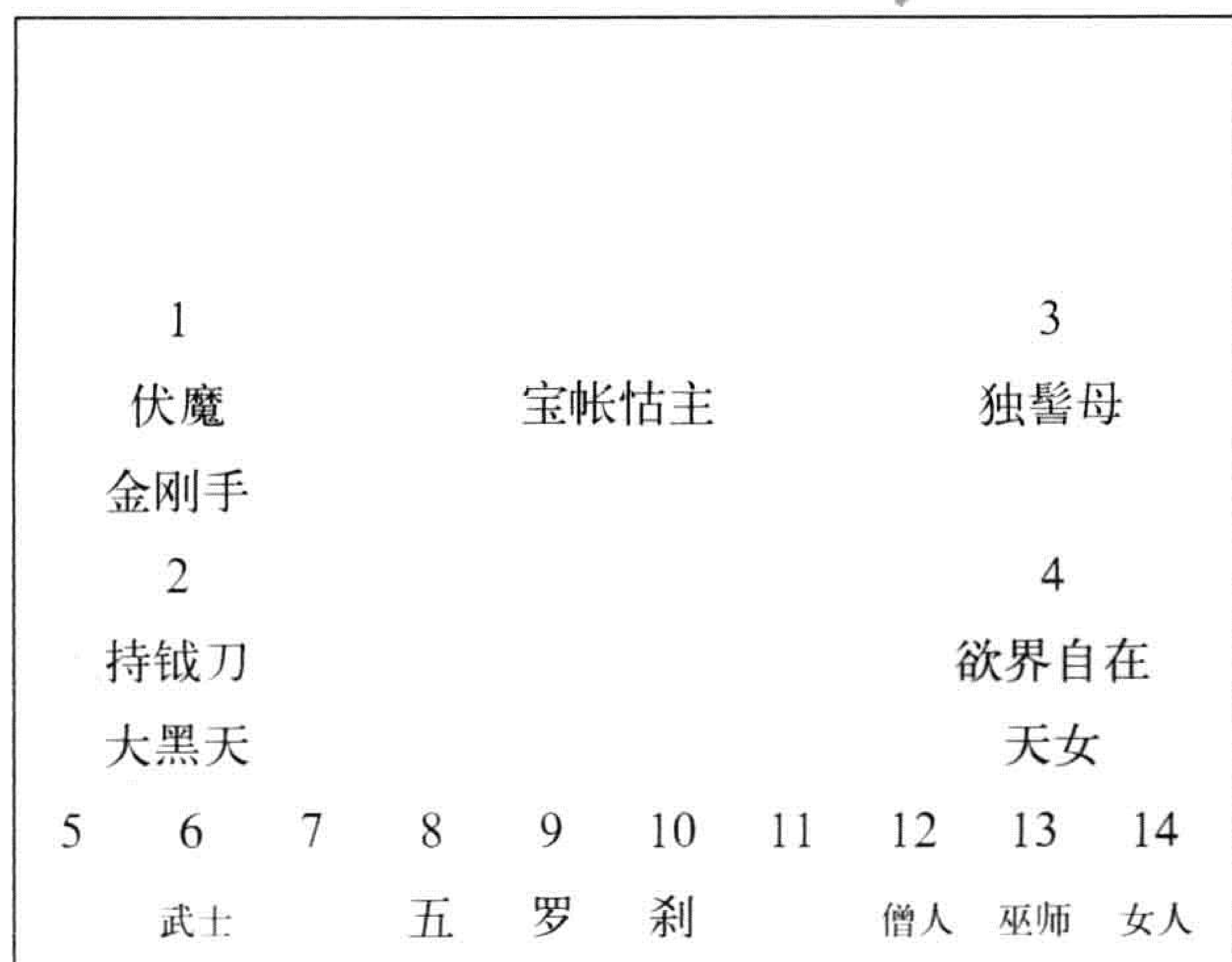
大鼓楼位于回廊东段，与通常"左钟右鼓"的位置安排正好

⑲见B. Bhattacharyya: *The Indian Buddhist Iconography*, p. 339.

相反。和大钟楼相应,大鼓楼底层隔出部分充作无量寿佛殿,其中壁画皆新绘。下面从西北隅起,依右绕顺序略述原绘壁画。其整体布局是多铺文殊像与一铺释迦像,两侧相对的主要是不同的大黑天像。

Ⅰ.　宝帐怙主(大黑金刚)像(彩图 5u－4－10　*瞿昙寺大鼓楼底层壁画Ⅰ宝帐怙主像*)。主尊大黑天虽然瞪目呲牙,蓬发纠结,指甲锐利,头戴五骷髅冠,身佩长蛇与鲜人头璎珞,腰围虎皮与骨饰,甚是可怖,但由于身短面圆,比例接近童子,冲淡了怖怒的感觉。宝帐怙主双手当胸,以金刚钺刀搅动颅钵中血浪翻滚,臂弯上横置红梃,双腿微屈,脚踏黄色仰卧人形。头顶为俱生上乐金刚(梵文 Sahaja-samvara,藏文 bDe mchog lhan skyes)双身小像,明王身青黑色,一面二臂,双手当胸交持铃杵并拥明妃;明妃金刚亥母左手搂明王,右手高举金刚钺刀。两侧还各有金翅鸟一、乌鸦二、黑色的犬一、深灰色的狼一、青黑色人形一,均处于炽烈火焰之中。宝帐怙主的其他重要眷属分列画面左右与下部,构图规整,与很多传世唐卡类似,和大黑天殿壁画相比在内外眷属等方面接近,但这里少涉及鸟面、兽面的护法。外眷属之一武士(画面 6)着甲踏靴,头盔护耳如鸟翼,盔顶竖缨,右手挟旄旗,左手当胸持藤牌,汉人面貌,与大黑天殿同人物一样非常接近汉地明代的武士艺术形象。

大鼓楼内底层壁画宝帐怙主构图



Ⅱ.　除两铺大黑天像外,大鼓楼底层其他几铺壁画构图接近,均在竖长方形幅面的中部偏上勾画圆形,内为红地卷草纹和三尊像;上方两角绘彩云和花叶,壁面下部则是山石树木。此幅主尊白色身相,菩萨装扮,左手于身后按莲台,右手屈拇指与食指拈作环形,伸其余三指。竖右膝作大王游戏坐。除帔帛与短裙外,菩萨左肩披仁兽皮,这表明此像应是观音(例如自在观音之类化身)。[20] 二胁侍菩萨左白、右黄,长裙及地,双手当胸并各拈一茎莲花。

Ⅲ.　从此铺壁画开始转至正壁。主尊白色身相,五面二臂,主面黑、左面绿、右面黄、后面红;顶面白色,二目,眉间有白毫,束发髻,戴五叶宝冠。裸上身,下着大裙,具足庄严。双手结定印并拈花茎,花头绵延齐肩绽放,其上均置梵夹。侍立的两身胁侍菩萨各拈花一枝。形象较为奇异,或为秘密文殊师利(梵文 Guhya-mañjuśrī)[21],但此尊应仅四面。

Ⅳ.　骑狮文殊像。菩萨红色身相,趺坐青狮。双手结转法轮印并各拈花梗,其中左肩红莲花上置梵夹。左胁侍菩萨红色身相,所拈的莲花上竖宝剑;右胁侍弟子双手合掌。

Ⅴ.　骑狮文殊像。与上图颇为接近,唯主尊与左胁侍菩萨为黄色身相,且主尊右肩莲花头上竖剑。这种形象的文殊化身颇为常见,在身色等方面有所变化。

Ⅵ.　骑狮文殊像。与上图仿佛镜像,包括两铺中狮首相对,明显相互呼应。

Ⅶ.　骑狮文殊像。与画面Ⅴ非常接近,不过主尊与左胁侍菩萨身青色,后者所拈莲花上未见肩识。

Ⅷ.　释迦狮子(梵文 Ŝākyasiha,藏文 Shākya seng ge)像。释迦佛着红色田相袈裟,袒右,结跏趺坐,双手结转法轮印。左胁侍弟子摩诃迦叶合掌侍立,右侧阿难捧钵,持锡杖。佛身后背靠在头身光相交处装饰法轮。

Ⅸ.　亦为骑狮文殊像,构图等与画面Ⅶ类似,狮头朝右,与画面Ⅶ上的狮子遥对。

Ⅹ.　四臂大黑天像。整铺壁画右端上部为楼梯位置,空隙处绘藏式白塔与寒林景象。主尊身青色,忿怒相,四臂分持血钵、金刚钺刀、天杖与剑,置身烈焰之中。大黑天上方为三

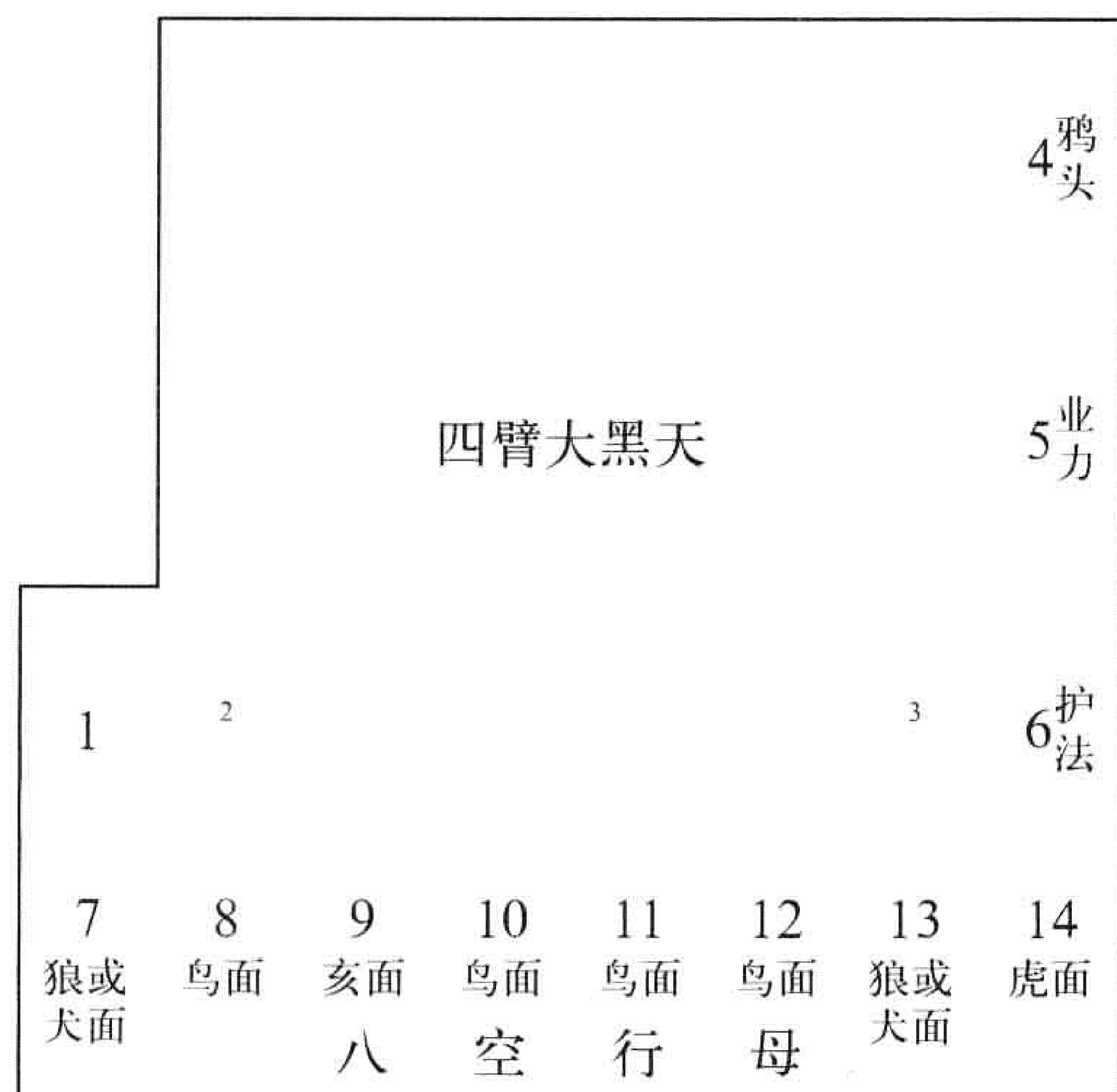
[20] 根据《造像量度经》,"此一件服饰,诸经典未见他像所用,惟独观音及慈氏菩萨像有之"(《大正藏》第二十一册,第 947 页)。从本图菩萨形貌、姿态判断,应表现观音菩萨。

对自在观音的描述可见《新装中国喇嘛教美术大观》"诸尊身容表",第 54 页。

[21] 参见《新装中国喇嘛教美术大观》"诸尊身容表",第 22 页。

只金翅鸟，左右各有黑鸟二、犬狼之类野兽二，莲座两端有小像各一（画面编号 2、3，图像详下）。其他眷属分列画面左右端与下方。其形象和眷属与文献所谓“遵管译师派四手智慧护法”（藏文 Ye shes mgon po phyag bzhi pa rGwa lovi lugs）基本相符。[22]

大鼓楼内底层壁画四臂大黑天构图



1. 黑食肉魔（梵文 Kṛṣṇapiśāca，藏文 Sha za nag po）[23]像。面朝外，狮面白毛绿鬃，黑色身相，裸上身，臂绕天衣，项束人皮披风，腰围虎皮，环钏、骨饰庄严。左手当胸捧血钵，右手挥剑，踏仰卧人形。
2. 参蒂嘎像（梵文 Tsandika）。红色身相，一面三目四臂，戴五骷髅冠，坐杂色覆莲座。主左手攥人头，主右手挥剑；另一左手高举，合握弓箭，另一右手侧伸，作期克印并握罥索。这是一尊女神，但是画面明显描绘出唇髭须髯，这个细节值得玩味。
3. 吉祥天母像。青黑身相，一面二臂，左手持血钵当胸，右手高举舞剑。坐骑红色骡子跪伏于山峦之上。

4—6. 鸦头业力护法像。身青色，三目，红色蓬发上戴五骷髅冠，披人皮披风，踏人形。左手捧血钵，右手举金刚钺刀。

7—14. 整铺壁画下部表现一列兽面护神，作向西奔走状，这是八身空行母，各居一方。按照仪轨，她们应当是：东方秃鹫面空行母、南方鹏面空行母、西方鸦面空行母、北方猫头鹰面空行母以及东南亥面空行母、西南犬面空行母、西北狼面空行母与东北虎面空行母。图像大致与此吻合。如画面 7 上空行母三目，红发飘扬。裸上身，束人皮披风，臂绕天衣，系兽皮裙，佩璎珞，戴臂钏、腕钏与脚钏。左手当胸捧血钵，右手当胸把持金刚钺刀。脚下所踏黄色俯卧人形（头部残）裸上身，下围白色犊鼻裤。其他空行母形貌类似，不再赘述。画面 12 上的空行母鸟喙而具牛角，特征明显，可以比照大黑天殿画面 9 的形象。

大鼓楼楼座当中在十字木架上置鼓，朱漆地上青绿缠枝西番莲图案，构图饱满，漆色如新。楼梯口在南壁下。两侧壁绘壁画，北壁西起（彩图 5u－4－11 瞿昙寺大鼓楼楼座北壁壁画）表现的内容为：

1. 观音菩萨像。白色身相，神态端严慈和。头戴五叶宝冠，肩披帔帛，腰束大裙，庄严具足。左手举至胸前，右手作与愿印，均拈花茎。游戏坐，右足踏一莲花。类似身形可以是佉萨般那（梵文 Khasarpaṇa Lokešvara，藏文 sPyan ras gzigs kha sarpā ṇi）或世间尊观音（梵文 Lokanātha），所不同者，在《成就法鬘》中前者眷属为善财童子、马头明王、救度母和颦眉度母，亦即《密答喇百法》第九所谓的“成义罥索五尊”；[24]而世间尊的胁侍则仅有救度母和马头明王两人。这里的安排是五尊，但未见颦眉度母（一面四臂、黄色身相）和善财。
2. 不动明王。身色青黑，形如侏儒，鼓腹，展左而立。
3. 三面四臂马头明王像。身红色，忿怒相，三目，红色蓬发上盘绕小蛇，居中绿色小马头清晰可辨，戴五骷髅冠。二主臂作张弓搭箭状，另一左手擎莲花，另一右手握杵。展左立，脚下分踏伏卧的大梵天夫妇与因陀罗夫妇。不动明王常与马头明王对应，这里马头明王身边出现了青不动与白不动两身明王。
4. 白不动明王像。屈右腿，左膝跪地。
5. 绿度母。姿态与这组图像中的观音一致，纤腰更加婀娜。

大鼓楼上层南壁壁画（东起）分布：

[22]《西藏的神灵与鬼怪》（上），第 53—54 页。
[23]Piśāca 毗舍阇为八部鬼众之一，隶属于东方持国天，类似罗刹而食血肉，故藏文意译为“食肉魔”。
[24]《密答喇百法》称之为“观自在不空罥索”（藏文 sPyan ras gzigs don yod zhags pa），属于事续。参见 B. Bhattacharyya：*The Indian Buddhist Iconography*，pp. 128－130.

1. 疑为尊那菩萨(梵文 Cundā，藏文 Tsun da。又译"准提佛母")像。[25] 黄色身相，束高发髻，髻顶饰宝严，戴五叶宝冠，端庄趺坐。四臂，主左手结定印并捧宝瓶，主右手当胸握梵夹；余二手举物齐肩，左执莲花，右拈数珠。

2. 菩萨装形象，绿色身相，眉间有白毫。双手在胸前合端宝瓶，瓶口可见三片绿叶，交脚而坐。类似财源天母，不过她多现金色身。

3. 与大钟楼上层北壁画面 5 中的神灵形象相仿，大钟楼像左主臂未见持物，这里则描绘出有柄叶形物，与另一左手所持孔雀翎大致相似。大钟楼像处于五护佛母的语境中，可以确定为孔雀佛母，但此像则添加了头光和肩部的叶衣，这使得尊格更偏向于叶衣佛母。然而，虽然同是忿怒相，但大钟楼像长发垂腰，这里的神像却描绘出髭须，在性别方面令人迷惑。

4. 菩萨像(彩图 5u-4-12　瞿昙寺大鼓楼楼座南壁壁画 4 菩萨像)。红色身相，盘扁平发髻并戴五叶冠，眉间有白毫相，庄严具足。正面端立，双手下垂，掌心向外，作与愿印。比较接近的形象如大地红观音(梵文 Mahābhūmika-rakta-avalokiteśvara，藏文 sPyan ras gzigs bhu kham dmar po)，不过通常此观音左手当胸作智印并拈莲花茎。[26]

5. 金刚琵琶妙音天女像(梵文 Vajravīṇā Sarasvatī，藏文 Pi wang dbyangs can ma)。画面漫漶。此像身相白色，戴五叶宝冠，发绺搭于肩头，天衣翻飞，作翩翩起舞状，左手抱琵琶，右手作弹拨状。

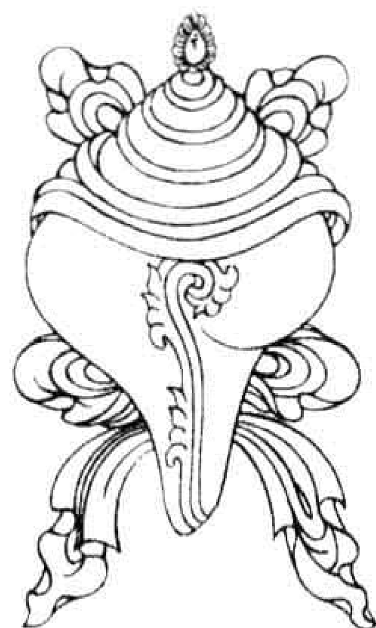
大鼓楼南侧"走马门"在南北壁面的东西两侧各表现一身忿怒相护法大像，身相有绿、灰、青黑、白色等不同，均左手当胸作期克印，展左立于莲花日轮之上，右手持物分别举持羯摩杵、金刚杖、金刚锤、轮等，当为护方神之属，画风较晚。

[25] 在造像实物中，存在四臂尊那菩萨主左手定印捧宝瓶、主右手作与愿印并握摩尼宝珠，另一左手举梵夹(或擎莲茎，花台上置梵夹)、另一右手握数珠的范例，如拉萨布达拉宫红宫利玛拉康(响铜殿)藏品 404 和 533 号，Ulrich von Schroeder: *Buddhist Sculptures in Tibet* vol. I "India & Nepal", Hong Kong: Visual Dharma Pub., 2001, Pl. 153A-B 与 68E-F；或者二主臂结定印合捧宝瓶，利玛拉康藏品 815 号，同上书，Pl. 154G-H，其他作品参见第 486 页。后者与《成就法鬘》的描述相吻合，参见 B. Bhattacharyya: *The Indian Buddhist Iconography*, p. 221. 由于这里的图像与文献不尽符合，尚不能排除她是其他尊神的可能性。

[26] 参见《新装中国喇嘛教美术大观》"诸尊身容表"，第 53 页。

第五节

红城感恩寺的绘画与雕塑[①]



甘肃永登，现在仿佛是一个默默无闻的地名。然而在明代，庄浪（即今永登一带）鲁土司声势显赫一时。该家族为蒙古族后裔，洪武七年（1374）十月明太祖敕曰："朕君天下，凡慕义之士皆授以官，尔巩卜失杰久居西土，乃能委心效顺，朕用嘉之。令授以昭信校尉、岐宁卫管军百户。尔当思尽乃心，遵律抚众，庶副朕之委令。尔宜勉之。"[②]"自国初以版图归附，为百夫长。世有擒斩劳勋，遂沐赐姓之宠。代袭指挥崇阶，有其人民土地。"[③]就这样，鲁土司在当地的势力一直延续至清末。

感恩寺坐落于永登县红城镇永安乡，当地人习称"大佛寺"。1963年得甘肃省人民政府列为省级文物保护单位，2006年被国务院公布为第六批全国重点文物保护单位。该寺在整体建筑风格上同样主要体现汉地影响，由中轴线上的牌坊、碑亭、金刚殿、天王殿与主殿大雄宝殿以及两厢的钟鼓楼（已毁）、护法殿与菩萨殿[④]构成（图1 感恩寺平面示意图），下文将依照顺序逐一述及。它与鲁土司家族以及藏传佛教有着密切的关系。鲁土司家族所居地域汉藏文化交融，历代土司多崇信藏传佛教与道教。[⑤]因此，他们修建的感恩寺宗奉藏传佛教。这些特点均与邻近的连城妙因寺如出一辙，后者将在下一节中做详细考述。

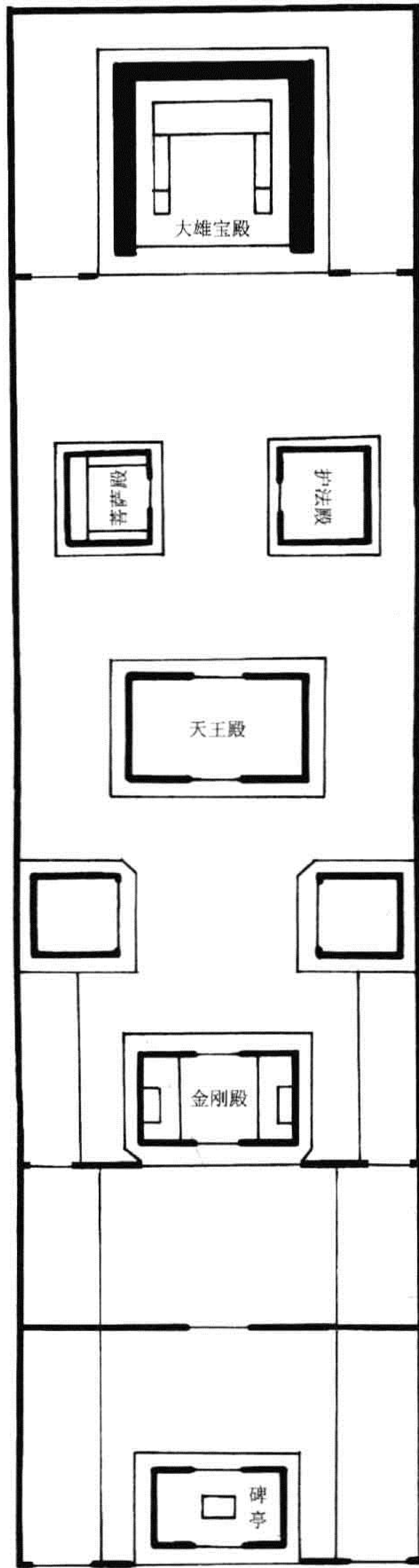


图1
感恩寺平面示意图

明朝在边疆少数民族地方推行土司制度，冀之拱卫中原腹地。其中，庄浪鲁土司世袭罔替，雄霸一方，堪称甘多藏区权高位尊、最为显赫的土司家族之一。红城子处要地，鲁土司担负起守卫此地的重担。天顺二年（1458），英宗敕谕："红城子居于兰州、庄浪之中，凡使臣客旅，转运粮储，皆由此往来，最为紧要。今以尔（按：即第四世土司鲁鉴）尝管领土兵，杀贼效劳，人所信服。特命统领原管土兵，及听于庄浪操备官军内摘拨一、二队，往彼守备。"[⑥]鲁鉴（？—1502）前后任"守备红城子堡署都指挥佥事"（天顺三年，1459）、"守备红城子都指挥同知"（天顺七年1463，八年1464），后至成化二年（1466）始任"镇守庄浪都指挥使"。弘治三年（1490）二月二十日，孝宗皇帝再次"敕谕都指挥佥事鲁麟：朕念红城子居于兰州、庄浪之中，使臣、客旅、转运粮储皆由此地往来，最为紧要。今特命尔仍管束土官、土军及带领庄浪等卫操备官军

①2003年、2004年、2007年及2008年夏，谢继胜、熊文彬、廖旸和首都师范大学美术学院的研究生们分批数次考察感恩寺，先后得到永登县鲁土司衙门博物馆何克勤馆长以及永登县博物馆等有关部门的大力协助和热心指教，谨致谢忱。

②《鲁氏家谱》卷一、"纶音·敕二世昭信校尉百户公巩卜失加一道"，转引自王继光《安多藏区土司家族谱辑录研究》，民族出版社，西北民族学院建校50周年献礼学术丛书，2000年，第56页。

③（乾隆）《鲁氏家谱》"鲁氏家谱原序"，转引自《安多藏区土司家族谱辑录研究》，第50页。

④金刚殿与天王殿之间有二配殿，东侧观音殿悬"清净庄严"匾，西侧地藏殿悬"福缘善庆"匾。因系新构，文中不论。

⑤参见郭永利《试论甘肃永登连城蒙古族土司鲁氏家族的宗教信仰》，《青海民族研究》（社会科学版）2002年第4期，第13卷；同氏《甘肃永登连城鲁土司家族的始祖及其族属辨正》，《丝绸之路》2003年第7期。

⑥天顺二年三月二十四日，《鲁氏家谱》卷一、"纶音·敕四世光禄大夫都督公鉴二十八道"，转引自《安多藏区土司家族谱辑录研究》，第60—61页。

往彼守备”。[7] 而感恩寺正肇建于弘治年间,从侧面反映了鲁土司家族对红城子的经营。

寺院坐北朝南。首先映入眼帘的是一道牌坊,上刻写“慈被无疆”字样,系“咸丰八年(1858)岁次戊午九月上浣(按:即上旬)吉日立”,此外还落有发心僧弟子、督工弟子、画工石工木工瓦工等匠师、题匾者“钦加二品”十七世土司鲁如皋(1831—1893)[8]等等的名号,两端外刻写长联:“空色见如来,色空空色,寂寂然天外浮云身不染;了凡推上乘,凡了了凡,浩浩乎山中明月目常舒。”牌坊四柱、三楹,采用楼阁式,每间上均置一悬山顶;后面紧接悬山衮脊顶山门,这是该时期常见的建筑手法。尽管整体建筑风格以及匾额、长联体现出浓厚的汉地文化特征,但是,一些细节则常见于藏式建筑:例如,牌坊脊顶砖雕八吉祥,门框周边装饰连珠莲瓣图案并凿出方格层递凹入形状。品味这些细节,可以感受到汉藏文化的紧密融合。

牌坊中央门道东壁墙体上嵌当代石刻一方,记述1982年重修之事。该碑记对于我们了解如今寺内哪些建筑是原物,哪些部分系新修或者复原物大有裨益(碑文见附录)。

牌坊后经一个小广场进入碑亭。碑亭南门外悬“乐善之邦”匾,北门外悬“善民福地”匾,系近年题写。外部梁架、拱眼壁等部位重新进行了彩画。内部拱眼壁仍存原状,每块拱眼壁上书写一个梵字,合起来是六字真言 oṃ ma ṇi pa dme hūṃ,按右绕方向重复数遍。书风属明代早期兰札体,并体现用软笔而非硬笔书写的特点。殿后地面安放“一劳永逸”石刻一通,右镌:

钦差整饬庄浪兵备道邹
钦差分守庄浪左参将裴

明庄浪卫治所即在今永登,为当时军事要地。左端铭刻年款:

万历三年(1575)五月吉旦守备红城子地方都指挥佥事吴□□

碑亭中央矗立汉藏双语石碑一通,这是有关感恩寺历史的最重要的文字材料(碑文见附录一)。碑座呈梯形,上沿刻两条四爪龙戏珠图案,下接一层藏式仰莲瓣,壶门内雕饰牡丹等花卉图案,折角为托举力士。石碑南面铭刻汉文《敕赐感恩寺碑记》,由五世土司鲁麟(1456—1507)撰文,麟子六世土司鲁经(?—1556)书丹,经子鲁瞻(1516—1542)篆额,[9]据此可知壬子岁(明弘治五年,1492)肇建此寺,不逾三载而成。乙卯岁(弘治八年,1495)御赐寺额,嘉靖四年(1525)立碑。[10] 弘治八年二月初二日还曾赐感恩寺僧参丹令占(藏文 bSam gtan rin chen)劄付一张,[11]或即碑文中提到的“礼部复给住持文劄”。据此推知弘治朝早期感恩寺应当佛法僧三宝俱全,塑像绘壁亦应完备,碑文所述“远访诸工高艺,绘塑修缮佛殿一宇”与壁画榜题可以相互印证。

经碑亭和作为过门的一道垂花门之后即至金刚殿。殿南门外悬“大明”二字横匾,系寺内现存唯一旧匾。它即碑记里提到的塑造有“前天王”像之殿,今人又称之为力士殿,根据殿内北壁游人题记,似原名“金刚殿”。殿内左右侧壁下塑哼哈二将坐像(彩图5u-5-1 感恩寺金刚殿东侧塑像),勇武暴烈,形体高大而体积感强,仍存明风,是感恩寺雕塑的佳作。

金刚殿内周壁原有壁画大半已毁,现仅存北壁门西侧与西壁部分。北壁西侧绘生死轮(彩图5u-5-2 感恩寺金刚殿北壁生死轮图局部:“北拘卢州”byang sgra mi snyan),一称六道轮回图。画面主体为“无常大鬼”衔生死轮,东侧有该鬼的汉文榜题,西侧有对应藏文榜题“vchi bdag chen po”。大鬼圆睁赤目,眉发须髯呈橘黄色,嘴角凸出獠牙,头戴五骷髅冠。其焰发之上的圆轮中绘释迦涅槃像,释迦上身披红色袈裟,袒露右肩,右胁而卧,左手平放腿上,右手支颐,双目轻阖,看起来更像是在养神沉思。肉髻底部装饰髻珠,一缕毫光从头顶婉转升腾。壁面颜料严重发暗,涅槃图上常见的双林形象在这里表现在床尾一侧,背景上粉红、黄色等各色祥云翻卷蒸腾。床后可见到八身具头光的菩萨形象,神态平静;床头另有两名弟子,而床前一名弟子悲恸倒地,另两名弟子正在搀扶。释尊脚畔遵常例表现金刚力士,床尾

[7] 王继光《安多藏区土司家族谱辑录研究》,第71页。

[8] 十五世土司鲁纪勋有二子,长子十六世土司鲁灌早亡,次子出家为僧。遂由其孙鲁如皋袭任指挥使。“咸丰初(1851),如皋助军饷;七年,省城修建钱局,捐本管山场木植数万株,加二品顶戴、花翎;同治初(1862),回乱,以功加副将衔(按:另据考证,当时他率土军与回民义军在炭山岭、海石湾一带作战,致全军覆没);十三年,西宁肃清,加提督衔、誉勇巴图鲁;光绪十九年(1893),如皋卒。”(转引自《清史稿》卷五一七,《列传三百四·土司六·甘肃·平番县》)

[9] 汉文一面为“敕赐”二字,藏文一面为“感恩寺碑记”五字。

[10] 参见苏裕民《红城〈感恩寺碑记〉撰写立碑时间考》,《丝绸之路》2001年第1期。

[11] 《鲁氏家谱》卷一,“纶音·敕感恩寺劄付一张”,转引自《安多藏区土司家族谱辑录研究》,第91页。

上似悬一钟。众所周知，生死轮表现的是佛教关于因果报应、生死轮回的教义，这里每个环节都附有汉藏文榜题。画面下部残毁，东侧上部有藏、汉文偈颂，上方藏文横书，下方汉文竖题：

gang zhig rab tu bag yod par chos vdul vdi
la sbyod vgyur ba//skye bavi vkhor ba rab spangs
nas//sdug bsngal tha mar byed par vgyur//
汝当求出离　于佛教勤修
降伏生死军　如象摧草舍

西侧上部对应位置亦墨书偈颂：

brtsam par bya zhing vbyung bar bya//sangs rgyas
stan la vjug par bya//vdam buvi khyim la glang
chen bzhin//vchi bdag sde ni gzhom par
bya//
于此法律中　常修不放逸
能竭烦恼海　当尽苦边际

后世藏传佛教生死轮图也有将这两段偈颂合写在一处的，这与佛经所示“于〔无常大〕鬼头两畔书二伽他（梵文 gāthā。即偈颂）”[⑫]不合。重庆大足宝顶大佛湾第三龛六道轮回图[⑬]已见铭刻上述汉文文字，它们揭示了佛教视生死轮回为苦难的观点以及追求解脱轮回的途径。

生死轮图东、西两端上部分别用汉、藏文书写该图的佛教义理和图像源流，内容大致相当，均先援引佛经文本，再行阐述（见附录）。根据题记，可知该图系明弘治六年（1493）依据从京城流传来的版画图样而进行创作的。版画原件当制作于明正统九年（1444）左右，其流布与著名的灌顶净觉西天佛子大国师班丹扎释巴藏卜（dPal ldan bkra shis dpal bzang po，1377—？）[⑭]有关。他汉藏兼通，因此曾被任命为哈立麻（即大宝法王得银协巴）的翻译，翻译过若干藏文经典，还能用汉语讲经，其中包括《别解脱戒》等，[⑮]这反映出他对于戒律的重视。至于其弟子室哩药吉烁啰，藏文题记中将其姓名转写为 shri yo gi shwa(o) ra，可还原为梵文 śri yogiśvara“吉祥瑜伽主”。尽管永乐后期起班丹扎释常住京城，而且版画也标榜来自京师大隆善寺，[⑯]但是他在岷州修建了大崇教寺[⑰]作为自己的主寺，感恩寺受他的影响不应抛开地域关系。根据碑文及此处年款来看，金刚殿的构建、彩画、壁画及塑像等工程都应在建寺之初，即1492—1495年间完成。

西侧壁绘观音经变。这铺壁画未见榜题和题记，从画风判断与生死轮图系同时期作品。画面主体表现连绵的山水，山岚水雾中穿插着种种因诵念观音而得救的故事情节；山峦之上，蔚蓝的天空中祥云飘荡，水平勾勒一排共计六个圆轮，大小相若，仿佛日月照临世间，每个圆轮中表现观音的一种化身。这六身观音均是典型的汉传菩萨形象，自南端起，分别是：第一身为立像，发饰莲花，手托插有柳枝的净瓶；第二身改为坐姿，双手分持净瓶和柳枝，将甘露洒向人间；第三身持物类似第二身，然正面端立，所披的衣物粲然华丽；第四身竖右膝作游戏坐，微向左侧身，右手当胸拈柳枝，左手倾净瓶，涓涓甘露化雨，与下方人间的情节联系起来；第五身观音游戏坐于岩石上，右手搭右膝上并自然垂下，左手拄地，手臂放置净瓶；第六身观音站立，举左手当胸、持物不明，垂右手拈柳枝。

画面下方尘世中表现若干组苦难场景，大致与天空中的观音化身形象相应，表现“无量百千万亿众生受诸苦恼，闻是观世音菩萨，一心称名。观世音菩萨实时观其音声，皆得解脱”。[⑱]南起第一个场景包括一名唇上有髭的中年男子合掌跪在一朵白莲花上，神态安详，仿佛无惧身边周绕的火苗，火海中还浮现出莲叶和两朵白莲花，他身旁不远处是三身撸袖的武士，其中一位握剑，这显系普门品“假使兴害意，推落大火坑；念彼观音力，火坑变成池”一偈的图像化；第二景为汹涌波涛中一名溺水男子抓住了浮木，终于化险为夷，旁边还有红须尖嘴的水怪持戟追逐一

⑫（唐）义净译《根本说一切有部毗奈耶》卷三四，“展转食学处第三十一”，《大正藏》第二十三册，第811页。
⑬郭相颖、李书敏主编，陈明光卷主编《大足石刻雕塑全集・宝顶石窟卷》（上），重庆出版社，1999年，图版10。
⑭一作“班丹扎释”，岷州人。于洪熙元年（1425）受“净觉慈济大国师”封号，正统元年（1435）晋封“西天佛子大国师”，景泰三年（1452）被明廷封为“大智法王”。关于此大国师的生平事迹，详见陈楠《大智法王考》，《中国藏学》1996年第4期，第68—83页。
⑮此据《大智法王考》，第77页。
⑯即今北京护国寺，明宣德四年至成化八年间（1429—1472）名大隆善寺。创作金刚殿壁画时寺已易名为“大隆善护国寺”，匠师则犹依版画、书写作大隆善寺。
⑰这座寺院的前身是永乐十四年（1416）班丹扎释创建的隆主德庆林（lhun grub bde chen gling），宣德元年（1426）敕修并赐寺名“大崇教寺”。
⑱（后秦）鸠摩罗什译《妙法莲华经》卷七，“观世音菩萨普门品第二十五”，《大正藏》第九册，第56页。

青黑水怪的插曲，至于鲤、龟、火龙等其他水怪不一而足，表现“或漂流巨海，龙鱼诸鬼难；念彼观音力，波浪不能没”；第三景表现跪姿合掌人物，他置身红色光轮和祥云之中，看来已经得到菩萨庇佑获得平安，而身后悬崖上的武士徒唤奈何，所谓“或在须弥峰，为人所推堕；念彼观音力，如日虚空住”；类似的，第四景也在山崖上描绘有持矛握刀的武士，所幸天空中观音倾净瓶倒出一道祥光，将他们正在追逐的人摄入其中加以庇佑，体现的是“或被恶人逐，堕落金刚山；念彼观音力，不能损一毛”；第五景上一群手持刀矛的人物围绕首领，一男子战栗着跪在前面，似在替自己分辩，对应的情节是“或值怨贼绕，各执刀加害；念彼观音力，咸即起慈心”；最后，北端第六景上的主角是一位戴冠着袍束带的官员，他身后的随从执杖，捧文书，而他对面高举朴刀的人物正要杀戮囚徒，正是“或遭王难苦，临刑欲寿终；念彼观音力，刀寻段段坏”。[19] 按佛经，称观音名号可解脱诸难，这在西侧壁壁画上都得到很好反映。东侧壁壁画内容应与之相呼应。唐代已见单独表现普门品章节的观音经变，对观音菩萨的信仰使之长盛不衰。明代亦毫不逊色，永乐九年(1411)五月初一日明成祖还撰写过《御制观世音普门品经序》。[20] 明代插图普门品刻本亦不少，宫廷民间竞相造作功德。在上方表现一身观音形象，下方依照普门品文字绘画救难情节正是当时普门品抄本或印本插图的通行构图模式。有意思的是，毗邻的壁画生死轮图依据的底本正是版画，有题记为证。据此推测，金刚殿内两侧壁所绘观音经变的底本极有可能也是某个版本的普门品印经。通常印本依据普门品中描述观音救难的十二段偈颂，分别表现出对应的十二个场面；而西壁壁画南起正好是前六个场面。因此，东壁壁画虽已全毁，但无疑应对称表现后六个情节，亦即遭遇囚禁枷锁、咒诅毒药、罗刹毒龙、恶兽、蛇蝎烟火、雷电雨雹等灾难，念观音之力均可得解脱。

金刚殿除两尊塑像及周壁残存壁画值得关注外，前后檐墙内外两侧共绘制拱眼壁画三十六幅，内容分为两组：十忿怒尊及二十六诸天。他们在明代佛教艺术中是常见的题材，而此处画面的安排与人物的表现具有一定特色。

感恩寺金刚殿内外拱眼壁画分布示意表

				北				
25 师结那护法神	23 娑竭龙王	21 (紧那罗?)	19 月宫尊天	18 日宫尊天	20 星宫?	22 阎摩罗天	24 雷公	26 迦楼罗?
Ⅳ 东南·月光化现 欲帝明王	Ⅲ 西方·普贤化现 马头明王	Ⅱ 南方 慧智究竟	Ⅰ 东方·吉祥化现 阎摩敌	Ⅸ 上方·文殊化现 顶髻?	Ⅴ 西北·除碍障化现 大力明王	Ⅵ 东北·手金刚化现 不动明王	Ⅶ 西南·观音化现 青杖明王	Ⅷ 北方·日光化现 魔究竟
				金　刚　殿				
7 持国天	5 增长天	3 大梵天	1 功德天	Ⅹ 下方·地藏化现 妙害王	2 大辩才天	4 帝释天	6 广目天	8 多闻天
17 摩利支天	15 诃利帝喃	13 菩提树天	11 韦驮天?	9 密迹金刚	10 散脂迦	12 坚牢地天	14 鬼子母	16 摩醯首罗天?

上表中用深灰色标记的部位描绘十忿怒尊，并有藏、汉双语榜题。藏文居上，分一至二行横书；汉文居下，分两列竖题。其余二十六幅面则各表现护法善神一身，用汉文题写尊号，惜有个别画面损毁。

[19] 以上诸偈见《妙法莲华经》卷七，第57页。
[20]《妙法莲华经》卷七，第198页。

十忿怒尊（梵文 Daśakrodha，藏文 Khro bcu）或称十忿怒明王，需与一般所谓的八大或十大明王区分开来。㉑ 其间的核心差别在于：八大明王强调诸明王为菩萨应现示化，十忿怒尊则强调明王护持曼荼罗十方的职能。虽然榜题中没有指明方位，不过根据忿怒尊与方位之间的对应关系，可以还原每身明王代表的方位。下面简述诸忿怒尊之形象特征。

Ⅰ．“g. . . j. . . gshed 吉祥菩萨化/现明王之像”。榜题藏文部分斑驳，根据残存字母推测可能是 gShin rje gshed，直译为“阎摩到边”（gShin rje 谓死神阎摩 Yama），即“阎摩敌”、“降阎摩尊”（梵文 Yamarī，Yamāntaka），又称大威德金刚、怖畏金刚（梵文 Mahāvajrabairava，藏文 rDo rje vjigs byed）。他既可以是密乘本尊（藏文 Yi dam），也可能是护法，在充当曼荼罗方位护神时司东方。明王三面、三目、八臂，红色身相，身后白色云团翻滚。蓬发中现一红面，当象征其本地吉祥菩萨。二主臂中，右手横持宝剑，左手轻抚剑锋。余诸六臂，上左臂擎宝镜，中左臂托物不明、似云头状，下左臂握金刚索；上右臂持印，中右臂似持降魔杵，下右臂握戟。明王座下之物绿色，细部轮廓不甚明晰，但可辨识出一目。通常阎摩敌踏牛，则此明王可能坐于卧牛背上。

此尊依据佛经传为文殊菩萨所化，文殊又称“妙吉祥”，亦与榜题汉文部分吻合。不过，文殊菩萨再次出现于画面Ⅸ上。他有两种名号：妙音（梵文 Mañjughoṣa 曼殊瞿沙，藏文 vJam pavi dbyangs）和妙吉祥（梵文 Mañjuśrī 曼殊室利，藏文 vJam dpal dbyangs、vJam dpal）。两者虽系同尊，但在观想修行和造像艺术里，他们是有所区别的：如在法华曼荼罗中，八叶花上布列八大菩萨，其中东为文殊师利（妙吉祥），南为妙音。㉒

Ⅱ．“Shes rab m. . . r . . . y. . . □□菩萨化/. . . . . .（现明王之像）”。榜题漫漶，字迹勉强可辨，推测藏文部分可还原为 Shes rab mthar byed“慧智究竟”，是曼荼罗中守南门之神。明王身形局部斑驳，大致可见三面、六臂，绿色身相，带着血丝的眼睛和森森白牙十分醒目，身后彤云漫漫。蓬发束骷髅头，主左臂于胸前握利剑（？），主右臂结定印，所捧之物现红色，疑为宝珠之类。其余诸臂中，上左臂擎花，下左臂亦挥剑；上右臂握长戟，下右臂握短柄三股戟。

依照菩萨化现忿怒相明王的通例，除日光、月光菩萨外应有八大菩萨，其中弥勒（慈氏）和虚空藏菩萨尚未在金刚殿出现，但均与此处榜题字迹不合。

Ⅲ．“rTa mghrin 普贤菩萨化/现明王之像”。藏文当指“马颈”，通常拼写作 rTa mgrin。他在藏地是很重要的护法神，在十忿怒尊中则把守西门。汉传与藏传密教均称马头明王系观音菩萨所化，与这里所示不同。图中明王三面、六臂，绿肤色，黄色蓬发束骷髅头，上现一红色面当代表普贤菩萨（？）。天衣在项后舞动成圆弧，腰系革带。二主臂合掌当胸，上左臂拈花，下左臂拄降魔杵；上右臂持物似为束腰须弥山顶放射光芒的宫殿，下右臂握戟。降魔杵为手柄处饰宝珠、尖端锐利的法器，具有汉地特色，是韦驮等天神的常见持物。

Ⅳ．“vDod b(p)avi rgyal po 月光菩萨化/现明王之像”。藏文意为“欲帝”、“欲王”。此明王守护东南，绿身色，以岩石为座。主面圆瞪三目，张口露齿，左面红、右面绿；顶上还层叠有红、白二面，线描甚潦草，表现的是明王其余二面、本地化现抑或骷髅冠不明。六臂，二主臂当胸合掌，上左臂食指尖顶六辐火焰轮；下左臂握金刚铃，上右臂竖剑，下右臂持戟，戟端悬幡。

Ⅴ．“sT. . . s po che 除碍障菩萨/化现明王之像”。藏文局部蒙尘难辨，可还原为 sTobs po che“大力”，护持西北隅的忿怒尊。明王绿色身相，三面、六臂，红色蓬发束小蛇为发带，中现一绿面似颇丑怪。二主臂分持弓箭；上左臂于食指尖顶一火焰轮，下左臂握宝剑；上右臂持符印，下右臂握刀。

Ⅵ．“Mi g. yo ba 手金刚菩萨/现明王之像”。榜题藏文部分指“不动”明王，这是藏传佛教非常尊崇的一身护法，在这里他守护东北。汉文部分提到的“手金刚”常作“金刚手”（梵文 Vajrapāṇi，藏文 Phyag na rdo rje），此处疑匠师依照藏文字顺而译。图中不动明王绿色身相，三面、六臂，稍侧身向右。他扬眉蹙额，血红大口两侧探出尖利的犬牙，右面红色，状甚可怖，蓬发中现一尖耳兽面，从鼻部看仿佛猪头。

㉑详见廖旸《甘肃永登感恩寺金刚殿拱眼壁画图像考释——兼论其空间布置及十忿怒尊与十大明王的区别》，《宗教信仰与民族文化》，社会科学文献出版社，中国社会科学院重点学科建设工程丛书·民族学人类学系列，2007 年。

㉒（唐）不空译《法华曼荼罗威仪形色法经》，《大正藏》第十九册，第 602 页。

胸前斜披络腋,天衣搭在肩头。主左臂握住饰莲花宝珠的杖或降魔杵,主右臂持伞幢。其余四臂中,上左臂似托血钵(或花碗),下左臂掌心之物不明;举上右臂托一喇嘛塔,下右臂藏在主右臂后,未做更多刻画。

Ⅶ. "dByug sngon can 观音菩萨化/现明王之像"。藏文意为"青杖"。此明王守护西南,图上可见三面、八臂,绿色身相,左右二面肤色稍浅,须眉尽赤,凶恶之相毕露。宛如烈焰的蓬发中现一绿面佛头,佛肉髻涂饰青色,项下饰莲花。二主臂合掌于胸前;上左臂托烛台,中左臂作期克印,似持金刚杵,下左臂握戟;上右臂托禅定化佛,中右臂握数珠,下右臂持骷髅头天杖。

Ⅷ. "d(b)Gegs mthar byed 日光菩萨化/现明王之像"(彩图5u-5-3　感恩寺金刚殿拱眼壁画日光菩萨化现除障明王像及汉藏文榜题)。藏文意为"魔究竟、伏魔、除障",是护持曼荼罗北门的明王。他三面、三目、八臂,左面红色,蓬发中现三个骷髅头,身后黄色祥云翻卷。主左臂攥一长蛇,主右臂紧握宝剑。其余诸臂中,上方两臂交握剑(或鞭),中左臂握金刚索,下左臂持戟,中右臂拈火焰宝珠,下右臂持矛。

Ⅸ. "……文殊菩萨化/现明王之像"。藏文部分遭雨水浸蚀,已无法辨识;根据十忿怒尊通常的构成,当表现守护上方的顶髻转轮明王(藏文 gTsug tor vkhor bsgyur)。明王赭色身相,三面、三目、六臂,左右两面呈绿色。向上飞扬的蓬发系白色发带,中现一红面,象征文殊菩萨。主左臂当胸虚握,伸主右臂持一白拂状物。上左臂托盛花之碗,下左臂作期克印,未辨持物;上右臂握钺斧,下右臂持长刀。与Ⅰ阎摩敌等一样,此明王诸臂手腕处除腕钏外还缠蛇以为庄严,在画面上清晰可辨。

Ⅹ. "gNon(d) mdzes rgyal po 地藏菩萨化/现明王之像"。藏文意为"妙害王"、"障美王"、"损美王",为掌管下方之神。明王三面、八臂、二足,三面皆呈三目忿怒相,左右面为红色。火焰般飞扬的蓬发之中又露出三面,善相、眉间现白毫,中央一面黄褐色,左、右两面白,当即明王之本地化现。妙害王袒上身,腰束及膝短裙,线描勾勒虽然相对简单,然而耳珰、项饰、络腋、天衣、臂钏、腕钏、踝钏等仍一应俱全。二主臂握锡杖与利剑,余诸左臂分持宝珠、天杖和戟,上右臂托带叶鲜果,中、下右臂同握钺斧。

总结这里表现的明王像,可以得出下面几点结论:

首先,汉藏文榜题正好分别揭示了这些明王画像不同的渊源。从藏文榜题看,他们组合为与曼荼罗方位联系在一起的十忿怒尊,与大佛湾石刻以及水陆画等表现的十大明王虽在数目、成员、形象等方面多有相近之处,然不可混为一谈。

其次,从汉文榜题看,则是承袭了水陆等汉地民间流传的仪轨和作品中佛、菩萨化现十大明王的做法。汉地多以二佛加八大菩萨为十大明王的本地,这里则是十菩萨:第一、增加了日光和月光菩萨,他们的位置也相互对应。通常他们作为药师佛的二上首胁侍大菩萨出现,目前所知尚未见到他们化现明王的例子。第二、八大菩萨中,用妙音取代了弥勒(慈氏)或虚空藏菩萨。第三、还需要注意诸菩萨与明王之间对应关系也甚为紊乱。其中,除妙吉祥(文殊)菩萨化阎曼德迦众所周知而外,其余与常例竟全然无涉,甚至包括人们同样熟悉的马头明王:普贤化现马头明王,观音化现青杖明王,而照例马头明王当系观音的教令轮身。由此可以推断,虽然两种文字的榜题是经过统一安排的,但并未调和汉藏佛教传统之间的差异,这种生硬的结合导致出现了与佛教义理相抵触的情形。

最后,在造型表现上,他们与印藏佛教典籍中三面六臂或一面二臂的明王像有很大差别,同样也有别于《十忿怒明王经》中勾勒的形象。不过,与《三百佛像集》等文献中展左而立、头戴骷髅冠、裸上身、腰围虎皮裙的藏式明王相比,毋宁说他们还是更接近汉地的造型。一般说来,标志明王本地的手法多种多样,有的直接将佛头表现在忿怒明王的焰发中,有的在头顶置光轮,中现佛菩萨趺坐像,有的则是从明王头顶引出毫光,上坐佛菩萨。金刚殿拱眼壁画多采取第一种方式。另外,马头明王本应在"正面顶上现一碧马头",[23]这里也用一佛面取而代之,可能体现了藏传佛教中马头明王作为莲究竟出现时的一个造型特点。另外,明王的一些持物颇具汉地特点,阎曼德迦和大力明王手中的印即是如此,它显然借自道教神祇流行的符印。另外,画师在安排忿怒尊手中的持物时,也考虑到其本地的特征。如妙害王的锡杖和宝珠,显然沿袭自地藏菩萨;阎摩敌手中的剑,是(妙)吉祥菩萨的明显标志;不动明王所握金刚杵,也是金刚手菩萨最常

㉓(唐)不空译《圣贺野纥哩缚大威怒王立成大神验供养念诵仪轨法品》下卷,《大正藏》第二十册,第167页。

见的法器;至于青杖明王的数珠和化佛,同样是观音的标志物。

护法善神像分布在金刚殿北墙的外侧以及南墙内外两侧的拱眼壁内,仅有汉文榜题,依其逻辑顺序分别表现:"南无功德尊天"、"南无大辩才天菩萨"、"南无大梵尊天"、"南无帝释天"、"南无增长尊天"、"南无广目尊天"、"南无持国尊天"、"南无多闻尊天"、"密迹金刚尊天"、"散脂迦尊天"、韦驮天、"坚牢地天"、"菩提树尊天"、"鬼子母尊天"、"诃利帝喃尊天"、摩醯首罗天(?)、"摩利支尊天"、"日宫尊天"、"月宫尊天"、星宫尊天(紫微大帝)、紧那罗(画面无存)、阎摩罗天、"娑竭龙王尊天"、"雷公尊天"、"师结那护法神"与迦楼罗。上述二十六位天神,除后两位之外构成二十四诸天。他们通常表现在殿堂内主尊的两侧,形成拱卫、礼拜之势,有时也用绘塑等形式表现在周壁上部。二十六诸天在全国范围内来看也极为稀见。它又增加了迦楼罗和另一位护法神"师结那",这依据的是斋天科仪,实际举行的天供仪式,抑或仅仅是由于拱眼壁数量的关系而临时补了两位,还有待考察。不过,迦楼罗(梵文 Garuda,藏文 Nam-mkhav-ldeng)亦即金翅鸟作为天龙八部之一,在西藏相当常见。

对一座殿堂而言,拱眼壁是相对次要、不起眼的位置,但是画师也将它们利用起来,除留给建筑彩画外,表现佛、菩萨等尊像以及本生、佛传、经变等情节绘画的例子也非常多见。尽管如此,甘青地区的几座汉藏合璧的寺院中,拱眼壁画的特色仍十分鲜明。瞿昙寺、妙因寺与感恩寺㉔均在其殿堂四墙的内外拱眼壁上描绘供养天女、护法天神乃至高僧祖师、大成就者等内容,从题材到内容绝大多数都是藏式,他们往往与殿内供奉的塑像和周壁绘制的壁画相结合,构成曼荼罗的布局。绘塑彩画浓厚的藏式特征,与主要体现汉地样式和结构的建筑形成了鲜明对比。相形之下,金刚殿可算一个例外,因为其拱眼壁画风是汉式的。这可能与该殿塑哼哈二将有关——他们主要见于汉地寺院中,藏地没有相应的仪轨文献,或者说没有相应的图像配置。另外,诸天与十二圆觉、十八罗汉等题材表现在一起的例子较为常见,而与十忿怒明王安排在一起则是很罕见的现象。这里除了幅面方面的考虑,也可能是兼取诸天善神之平静慈悲(其中也不乏现嗔怒相者)与明王之忿怒威猛,他们配合哼哈二将,共同护佑正法、信众与伽蓝。

天王殿南门外悬新匾"神武伫立",殿内东西两壁前雕塑护世四天王,南北两壁上端影塑八马主。彩装泥塑四天王基本保持原肢体动作与精神面貌,八马主情况不一,有的尚可辨原貌,有的当系新塑或经大规模修补。与金刚殿内南墙拱眼壁画四天王相比,这里的天王塑像比较严格地遵守了藏传佛教图像志的规定。同样,天王殿内外共八十块拱眼壁所画均用藏式艺术风格表现藏传佛教中的尊神,例如乘骑各种动物的十方护神等。金刚殿和天王殿拱眼壁画均表现护持佛法的善神,一则汉式一则藏式,对比鲜明。

天王殿内壁原绘佛传故事,由于墙体颓毁现已重砌。据称南壁原满绘壁画,西壁也有不少画面,但目前仅存西壁南侧部分壁画残块,堆放在地下。㉕ 根据榜题和画面内容可知这是佛传故事起首部分,包括"第三净居天子"、"第六净居天子往兜率天宫请护明菩萨"、"第九净居天子请护明菩萨降生"、"第十二护明菩萨降生九龙吐水沐浴金躯"、"第二十四净饭王敕令太子与诸王斗射铁鼓"、第二十六等画面及七绝题诗。推测原佛传按右旋顺序排列。从这些壁画残块看,人物造型、勾勒赋色等均与金刚殿弘治六年壁画如出一辙。

护法殿在东侧,西向开门。㉖ 门外悬"威严执法"匾。殿内设"凹"字形像台,塑像八尊,正壁居中为大威德金刚。大威德金刚(塑像Ⅰ。彩图 5u－5－4 感恩寺护法殿主尊大威德金刚像)身体敦实、短壮而有力,多臂环展如屏,正是常见的形象。大威德金刚腹前、颈部所缠大蛇不是蛇头而是龙头,并且是独角龙,也隐约体现出汉地的影响。"文革"期间感恩寺雕塑曾经遭受严重破坏,对照张宝玺 1963 年 11 月考察期间拍摄的照片,㉗此殿雕塑也曾局部损毁,现已修复,但些许细节或失原貌。例如,大威德金刚的主右手原持金刚钺刀、合乎仪轨,而今补塑作金刚杵;原来主右手手指紧握钺刀柄,今伸小指与食指结獐鹿印并握杵;大威德金刚的顶面当作文殊面,现在的文殊面与整体风格有差异;今塑像的主左臂臂弯里斜置明妃头颈部,颇为罕见,在老照

㉔关于这几座寺院的创建历史以及艺术风格的初步探讨,参见谢继胜、熊文彬和廖旸《高天厚土 三水灌沐——青海乐都瞿昙寺、甘肃永登连城妙因寺佛传壁画与三水样式》,《中国寺观壁画全集 5·明清寺院佛传图》,广东教育出版社,2009 年。

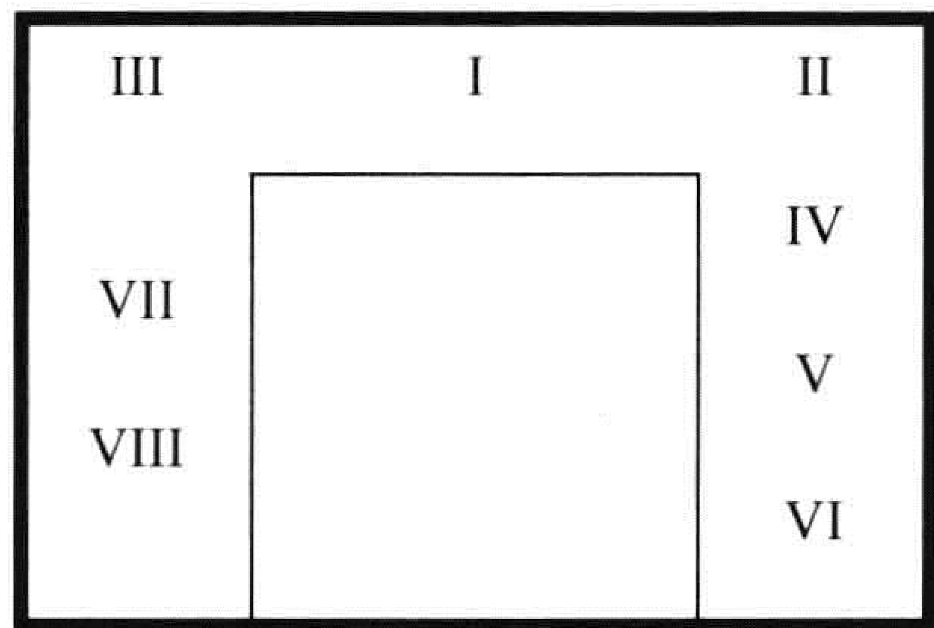
㉕2003 年夏考察时称尚有题记二十八块。由于残块堆放,未敢擅动,题记未能全部抄录。对于感恩寺天王殿汉传佛教艺术风格的佛传图更详细的介绍和探讨请见谢继胜、熊文彬和廖旸《高天厚土 三水灌沐——青海乐都瞿昙寺、甘肃永登连城妙因寺佛传壁画与三水样式》一文。

㉖2004 年我们前往考察的时候,外墙皮成片剥落,局部用水泥修补。殿外地面上搁置有悬塑祥云的残段。2007 年考察时外立面已补葺完好。

㉗张宝玺《永登海德寺和红城感恩寺调查研究》,《敦煌学辑刊》2006 年第 1 期,第 37 页图 8。

片上看不到,不知所据,等等。

护法殿雕塑分布示意表



大威德金刚的左胁侍(Ⅱ)一面二臂,青身色,忿怒相,现持物为金刚杵与钵(血钵?)。右胁侍(Ⅲ)四臂,同左胁侍一样脚踏人形象,图像志特征接近大黑天。尊神Ⅳ(彩图 5u－5－5　感恩寺护法殿护法神塑像)为红身色,忿怒相,披袍着靴,双手把持胜幢或伞形物。尊神Ⅴ牛头、持天杖并踏牛,当为阎罗的化身之一外修法王,阎罗是修行大威德金刚时的特定护神。但是这身阎罗的图像志特征也并不标准,通常外修法王左手外展并握羂索,并非像这里横在胸前呈持物状。尊神Ⅵ为直立、青色身相、头戴五骷髅冠的女神形象,裸上身,肩绕天衣,下束红裙,左手当胸持物,右手高举三叉戟。在大威德金刚的右前侧还有两身塑像,Ⅷ为骑骡子的吉祥天母无疑(彩图 5u－5－6　感恩寺护法殿吉祥天母像)。Ⅶ的形象与吉祥天母相仿,骑异兽,左手平伸呈持物状,右手挥鞭。

护法殿内壁画荡然无存。殿内拱眼壁部分画面灰尘堆积,蛛网缠结,不过总的说来色彩鲜明。㉘ 因拱眼壁面不规则,中间方形幅面主要表现高僧大德与大成就者坐像,偶见狮面佛母等护神形象。其身后的圆拱形背光适与拱眼上部的形状相吻合,座下为彩色覆莲座,两侧则是花卉图案。殿外拱眼壁画尚存,画面大多因风吹日晒的关系而褪色,留下黯淡而模糊的线条。毫无疑问表现的是典型的藏传佛教尊神,包括护方神、象头神、日天等等,但是否建寺当初原作,未敢遽然断言。

与护法殿相望的西侧殿堂无疑就是碑文中所谓的“右厢菩萨(殿)”了。菩萨殿外悬“寻声救苦”匾,文意明指观音,因此村民又称之为观音殿。殿内设“凹”字形像台并陈设塑像,一壁三身,共计九尊。大部分塑像在图像志特征与神态风貌等方面离明塑有一定距离,疑经后世修葺补塑的程度更甚于护法殿。菩萨殿珍贵之处还在于右侧壁亦即南壁壁画(彩图 5u－5－7　感恩寺菩萨殿南壁塑像及无量光佛法会图),下部磨损较严重,但总的来说保存尚佳。这是藏式风格的无量光佛法会图,主尊红色身相,双手结定印并捧钵,田相袈裟敷裹右肩,台座的卍字纹敷布中央的莲花与须弥座束腰两侧表现的一对孔雀,寓意着无量光佛作为莲华部主的地位。主尊左胁侍为青色身相、肩识为铃杵的金刚手大势至菩萨,右胁侍则是手持莲花的观音菩萨。主尊下方是双手合掌高举、仰头而跪的僧人,两侧的云头上天人捧军持灌注。画面左右两端纵向安排数座双层汉式楼阁(彩图 5u－5－8　感恩寺菩萨殿南壁西端上部壁画),每层及部分屋檐上表现一身坐佛,或与九尊弥陀有关;形象与主尊类似,其中一些坐佛结定印的双手上不见捧钵。画面上其他空间填充闻法赴会的弟子及各种供养天人、乐舞天女(彩图 5u－5－9　感恩寺菩萨殿南壁无量光佛法会图局部乐舞供养天女),构图满而有序。法会图周边绕以宽大的宝树瑞莲图案边框,壁面西端留一狭长空间绘彩色祥云,与正壁衔接;东端纵向描绘三身佛坐像,底部则是供养人像。居前者为一身微有髭须的男子,头戴乌纱帽,身着盘领袍服,五官等刻画与明代内地写真技法无异。紧随其后的夫人神态温婉。他们身后还有一捧盒侍女与一藏式僧人立像。需要指出的是,尽管从整体构图、人物造型等角度看,这铺壁画整体呈现藏式风格,但是也隐藏着若干汉地艺术的元素。以主尊的塑造为例,脸形、眼眉的描绘、薄发与高肉髻以及顶严、折角须弥座、头身光交界处露出的三角形背靠,包括扁平的华盖下垂织物上表现凹凸起伏的晕染等,悉出藏式艺术一脉。而无量光佛头光边缘与华盖上沿装饰的如意云头纹、佛腹前内衣上的四爪金龙图案、佛坐下的仰覆莲花等等,更多汉地艺术的韵味。不难看出,汉藏边界地带的佛教艺术总是勤恳地从两方面汲取营养。此外,菩萨殿正壁主要壁面为三尊塑像的光背所占据,而上部在光背相交处的四块三角形空间内各绘菩萨装无量寿佛一身(彩图 5u－5－10　感恩寺菩萨殿西壁壁画无量寿佛像),佛红色身相,双手结定印并捧宝瓶,头身光内填充卷草图案,这在瞿昙寺等地的藏传佛教绘画艺术中常可见到。

大雄宝殿内有藻井、外设回廊,藻井下有“凹”字形像台。中央塑三世佛(塑像Ⅰ—Ⅲ。彩图 5u－5－11　感恩寺大雄宝殿三世佛塑像),居中者为作触地印的释迦牟尼佛,弟子阿难(Ⅳ)、迦叶

㉘2004 年考察时护法殿内拱眼壁为张挂的华盖遮挡。2007 年始见其真面目。写作中参考了魏文拍摄的照片,谨此致谢。

(Ⅴ)侍立左右两肋。左尊左手置跏上结禅定印,掌心所置钵为后补,举右手当胸作智拳印。右尊双手在胸前作说法印。左右各塑一身十一面观音坐像(塑像Ⅵ—Ⅶ。彩图5u-5-12 感恩寺大雄宝殿西侧十一面观音坐像),两者手心各有一眼,而十一面的排列、各手持物并不相同;接下来依次是八大菩萨(塑像Ⅷ—ⅩⅤ。彩图5u-5-13 感恩寺大雄宝殿八大菩萨塑像其二),但未见八大菩萨常见的标志,或已毁而未修补复原。根据张宝玺的描述及发表的照片,㉙殿内原塑十一面观音及八大菩萨均应为立像。外端各塑一身青色身相、忿怒相的护法神(ⅩⅥ—ⅩⅦ),一般应表现不动明王与马头明王。这种三世佛二弟子二菩萨与八大菩萨二明王的组合又可见于同一地区的另一座藏传佛教寺院海德寺(已毁),㉚可见是明代此地的流行做法;唯海德寺主尊为菩萨装宝冠佛,右手作触地印,二胁侍菩萨亦非十一面多臂形象。像台前的两根大梁上各悬塑一合掌踏云的童子(悬塑79—80),这常见于明代寺院,如正统五年(1440)创建的四川平武报恩寺等等。这堂彩装泥塑采用当地红土,掺和纤维创作,继承了永、宣以来明代藏式造像典雅雍容的风范,人物饱满,姿态端正,肢体颀长,衣纹、璎珞等呈现对称、线性、安静的装饰效果,动作舒展而较少动感。塑像Ⅵ—ⅩⅦ由于是圆雕,帔帛、璎珞、腰饰等在背后的部分同样得到精细刻画,一丝不苟。其余细节,例如藏式仰覆莲座上下沿的连珠纹,十字折角须弥座,在装身具和坐具等上镶嵌“宝石”的做法等等,都从容体现了藏传佛教艺术的风韵。“文化大革命”期间感恩寺塑像遭到破坏后,20世纪80年代后请匠师重新金装,如菩萨的冠饰璎珞所嵌“宝

大雄宝殿周壁影塑分布示意表

北

西 游 记

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65

	13	52				66	27	
	12	51		III V I IV II		67	28	
	11	50	VII		VI	68	29	
	10	49	IX		VIII	69	30	
记	9	48	XI		X	70	31	
游	8	47	XIII		XII	71	32	西
西	7	46	XV		XIV	72	33	游
	6	45	XVII		XVI	73	34	记
	5	44	80		79	74	35	
	4	43				75	36	
	3	42				76	37	
	2	41				77	38	
	1	40				78	39	

南

㉙《永登海德寺和红城感恩寺调查研究》,第37—38页及图6。
㉚《永登海德寺和红城感恩寺调查研究》,第36页。

石”多为彩色有机玻璃或塑料等现代材质。

感恩寺还以大雄宝殿周壁的影塑而闻名。除前壁外，其余三壁上分两排影塑岩龛(悬塑1—78)，每龛中置一神像，包括祖师、本尊、佛、菩萨(彩图5u－5－14　感恩寺大雄宝殿东壁下层影塑第75号岩龛文殊菩萨)、罗汉(彩图5u－5－15　感恩寺大雄宝殿西壁上层影塑岩龛)、护法神等，岩龛额悬横匾书写尊神名号(见下表)。顶层岩龛上面的岩石峰峦间穿插表现唐僧取经故事，这个题材在河西喜闻乐见，人物众多。其中虽然后世修补的成分颇为浓重，但也可以使我们了解明代当地藏传佛教寺院的信仰体系与造像特征。大雄宝殿平面基本上呈正方形，虽然为汉式土木结构，但着眼于藏式殿宇右绕礼拜的安排。周绕像台瞻礼这些岩龛，尊像或慈悲或忿怒，或寂静或勇武，不同类型的神灵呈现着不同的面貌与量度，不同的风姿与内涵，是研究宫廷风格在地方上的衍化，永、宣之后汉藏艺术风格流变的珍贵材料。对照1963年张宝玺所录与如今岩龛上方书写的名号，可大概推知这些龛像遭受的破坏之剧，以及如今的补塑并未完全复原当初的尊格与布局。如：出现在今塑龛像中的二十一度母在张宝玺录尊号中并未出现，差别之大可想而知。在比较塑像风

大雄宝殿周壁影塑尊号对照表

		现　榜　题	备　　注	原　榜　题[31]	备　　注
1	西壁上层	rgya yul gnas brtan bzhad pa la na mo 弥勒佛	藏文意谓汉地长老，当指布袋和尚	弥勒佛	
2		gnas brtan yan lag vbyung la na mo 薄拘罗	藏文指因揭陀尊者，汉文为比丘名	薄拘罗	
3		gnas brtan mi phyed pa la yang na mo 迦留陀夷	藏文指阿秘特尊者，汉文为比丘名	迦留陀夷	
4		gnas brtan sbed byed la yang na mo 宾头卢	藏文指苏频陀尊者	宾头卢	
5		gnas brtan kluvi sde pa la na mo 罗睺罗	藏文指那伽犀那尊者	罗睺罗	
6		迦难陀	依藏文题名，十八罗汉尚阙半托迦和迦里迦尊者	伽难陀	
7		bha ra dha tsa bsod snyoms len pa la na mo 离婆多	藏文指宾头卢颇罗堕尊者，汉文为佛弟子名	离婆多	
8		gnas brtan lam phran bstan la na mo 摩诃迦旃延	藏文指周利槃陀(注荼半托迦)尊者，汉文为十大弟子之一	摩诃迦旃延	
9		gnas brtan sgra gcan vdzin la na mo 摩诃目犍连	藏文指罗睺罗尊者，汉文为十大弟子之一	摩诃目犍连	
10		月光菩萨		宗尔藏	
11		sangs rgyas mtshan legs yong grags la na mo 参列思巴	僧人装束	参列思巴	
12		坐狮佛母		桑尔加令真足朵尔占	可还原为藏文 sangs rgyas rin chen gtsug tor can“宝髻佛”
13		诸天集命母		宗尔都	

[31] 此据张宝玺于1963年的调查记录，见《永登海德寺和红城感恩寺调查研究》，第38—39页。

（续表）

		现榜题	备注	原榜题	备注
14	北壁上层	如来顶髻母		乐巴尔打且	
15		sangs rgyas thams cad skyob la na mo 丹义[32]失交	过去七佛之三毗舍浮佛	丹义失支	末字当作“交”
16		sangs rgyas gtsug tor can la na mo 足尕[33]尔占	过去七佛之二尸弃佛	足呆尔古	当作“足朵尔占”，见第12龛尊号
17		sangs rgyas rnam gzigs la na mo 桑尔加南即	过去七佛之一妙观佛	桑尔加南即	
18		sangs rgyas vod srungs la na mo 炽盛光王佛	藏文指过去七佛之六迦叶佛	炽盛光□佛	
19		bde ba can gyis vod dpag med 极乐世界阿弥陀佛		极乐世界阿弥陀佛	
20		rdo rje vchang la na mo 大持金刚佛		大持金刚佛	
21		sangs rgyas sman lha la na mo 药师琉璃光王佛		药师琉璃光王佛	
22		rin chen vbyung ldan la na mo 南方宝生佛	藏文未提及方位，下同	南方宝生佛	
23		mi bskyod pa la na mo 东方不动佛		东方不动佛	
24		rnam par snang mdzad la na mo 中央毗卢遮那佛		中央遮卢舍那佛	
25		snang ba mthav yas la na mo 西方阿弥陀佛	藏文直译为“无量光”	西方阿弥陀佛	
26		don yod grub pa la na mo 北方成就佛		北方成就佛	
27	东壁上层	救度速勇母		尔令真紫剌瓦	
28		释梵火天母		敏奄灭着巴	
29		顶冠月相母		着托坚座	
30		日光菩萨		着尔坚座	
31		gnas brtan ma pham pa la na mo 摩诃迦叶	藏文指阿氏多尊者，汉文为十大弟子之一	摩诃迦叶	

[32]按当作“叉”，为藏文 cad 一字的对音。
[33]疑当作“朵”，“朵尔”为藏文 tor 一字对音。

(续表)

		现 榜 题	备 注	原 榜 题	备 注
32	东壁上层	gnas brtan nags na gnas la na mo 摩诃拘绨罗	藏文指伐那婆斯尊者,汉文为佛弟子之一	摩诃拘绨罗	
33		周利槃陀	见第6龛备注	周利槃陀	
34		gnas brtan rdo rje movi bu la na mo 阿难陀	藏文指伐阇罗弗多罗尊者,汉文为十大弟子之一	阿难陀	
35		gnas brtan bzang po la na mo 憍梵波提	藏文指跋陀罗尊者,汉文为佛弟子之一	憍梵波提	
36		gnas brtan gser bevu la na mo 颇罗堕	藏文"金犊"指迦诺迦伐蹉尊者	颇罗堕	
37		gnas brtan bha na dha vtsav la na mo 摩诃劫宾那	藏文指迦诺迦跋厘堕阇尊者,通常拼写作bha ra dhwa dza gser can,汉文为佛十大弟子之一	摩诃劫宾那	
38		gnas brtan pav ku la las na mo 阿崟楼陀	藏文应指巴沽拉尊者,通常拼写作Ba ku la,汉文指十大弟子之一,又译"阿那律"	阿崟楼陀	
39		dge bsnyen vdhan rma vdha la na mo 打尔麻答刺	达摩多罗尊者,通常拼写作dge bsnyen dharma ta la	打尔麻答刺	
40	西壁下层	克珠·格勒白桑		黄色宝藏护法	黄财神
41		宗哈巴		树叶佛姆	疑即叶衣佛母
42		嘉曹杰		白伞盖佛姆	
43		白卓麻	白度母	绿色坏相金刚	
44		三宝严印母		紫色秽迹明王	
45		六臂护法	应指六臂大黑天	白色六臂摩尼宝藏护法	白六臂大黑天
46		二臂护法	应指二臂大黑天	青色大轮金刚	
47		白色六臂护法	应指白六臂大黑天	青色六臂护法	
48		四臂金刚		二臂金刚首护法	
49		手按大地母		黑色怖畏护法	
50		红色六臂护法		二臂红色哑蛮答葛	二臂红阎摩敌
51		红色二臂护法		二臂哑蛮答葛	二臂阎摩敌
52		守护□地母		金刚文殊菩萨	

（续表）

		现榜题	备注	原榜题	备注
53	北壁下层	西方阿弥陀佛		西方密聚阿弥陀佛	
54		东方不动尊佛		东方密聚卢舍那佛	
55		北方成就佛		中央密聚金刚佛	
56		尊胜佛母		南方密聚宝生佛	
57		普贤菩萨		北方密聚成就佛	
58		达摩祖师		达摩祖师	
59		都哩巴帝母		狮子吼佛	
60		南方宝生如来佛		（已毁）	
61		具三真实母		时轮佛	
62		金刚坐护法		六十二佛	
63		喜金刚佛		□全□佛	
64		金刚亥母		密成顶臂如来	疑或与幢顶臂严佛母有关
65		六十二佛		空行佛姆	
66	东壁下层	青色金刚亥母		（已毁）	
67		金刚印护法		（已毁）	
68		金刚杵护法		青色金刚□姆	
69		普遍极喜母		红色金刚佛姆	
70		日月广圆母		青色马哈忿恕	应作“忿怒”
71		都哩太紧母		晋觉中佛	
72		安隐柔善母		尊胜佛姥	
73		怛罗吽字母		摩利支天姥	
74		绿卓麻	绿度母	救度佛姥	
75		文殊菩萨		音声佛姥	
76		萨啰天海母		四臂马哈葛剌	四臂大黑天
77		四臂观音菩萨		多闻天王	
78		中央毗卢遮那佛		黑色宝藏神	黑财神

格时也能品味出前人作品与后人补塑之间的时代鸿沟，谨愿中华民族的文化遗产能够长存世间。

感恩寺明代雕塑除上述殿堂所存外，还有一批材料值得特别注意，这就是出自大雄宝殿主尊佛像胸腹内的金铜造像（彩图5u－5－16　永登县博物馆藏噶玛噶举派上师像），数量为二十九件，现藏甘肃永登县博物馆。[34] 这批造像品相大多完好，年代最早的可至13世纪，以明代作品居多，由于没有确定的年款，推测为建寺早期装藏置入。除年代持续时间较长外，风格也不统一，有的作品呈现藏西风格，有的疑为藏东作品，还有的则明显为在内地制作的汉传佛教尊像。因此，它们的来源可能比较复杂。其中最小的高不过3.2厘米，是放置在嘎乌中的秘密成就法王像；最大者通高也不过20.7厘米，为一件呈现12—13世纪藏西风格的金刚萨埵像。以题材统计如下：

上师		佛		菩萨		护法神		佛母		法器	
上师	1	触地印释迦牟尼	8	文殊	2	金刚手	1	绿度母	2	马头明王像金刚橛	1
噶玛噶举派上师	1	菩萨装无量寿佛	2	金刚萨埵	1	不动明王	1	那若空行母	1		
		定印佛	2	四臂观音	1	宝帐怙主	1				
		不动佛	1	持莲观音	1	阎罗	1				
						不明	1				
合计	2		13		5		5		3		1

大雄宝殿是明代藏式雕塑的宝库，与此同时，不可忽视它也蕴藏着大量的绘画精品，那就是天花平棊彩画。适应整座殿堂呈正方形、可周绕巡礼的格局，平棊也分为两种，分别对应于像台及僧众诵经修行、信众右绕礼拜两种不同功能不同性质的空间。前者规格稍大，为五十六块，表现各种尊神；后者为六十块，主要是密教曼荼罗（彩图5u－5－17　感恩寺大雄宝殿天花平棊彩画上乐金刚曼荼罗图）。全殿中心位置则是一个斗八藻井，井心亦为彩画曼荼罗，空隙处描绘有空行母等护法神及兰札体梵字。由于像台前香灯供养长年熏染，曼荼罗平棊保存状况较差。总的来看，大雄宝殿平棊彩画虽然不及菩萨殿等处壁画那样沥粉堆金、倍显尊贵，但人物造型工致有度，色彩鲜明富丽，仍是画师的精心之作。将近一百二十个画面几无重复，可以说是一部虽简而全的藏传佛教图像志，它们与全堂雕塑相配合，对于了解明代藏传佛教的信仰体系以及当地佛教的真实面貌有着不可言喻的重大价值。

感恩寺在很大程度上保存了明代面貌，与妙因寺的情形迥异，这与鲁土司势力入清后逐渐衰微、仅限于连城周围有着很大关系。咸丰年间鲁如皋建造了牌坊，也只是夕阳留下的一抹斜晖罢了。

附录

感恩寺碑文题记一：明弘治八年鲁麟撰《敕赐感恩寺碑记》（嘉靖四年立石。行号为抄录时所加，下同）

1. 敕赐感恩寺碑记
2. 钦差协同镇守甘肃地方左副总兵荣禄大夫右军都督府右都督鲁麟　撰文
3. 钦差分守庄浪西宁等处地方副总兵前军都督府都督同知鲁经　书丹
4. 钦差管束庄浪土官军余指挥鲁瞻　篆额
5. 夫释教之本其来远矣金身之现始由周代时也自西天竺国之

[34]2007年8月9日，首都师范大学美术学院多名研究生在谢继胜老师的率领下，应博物馆馆方之请，对这些造像进行了初步的测量、鉴定和记录工作。在此也对馆方领导和工作人员给予的大力支持和配合表示诚挚谢意。

兴化行于中原之几不纪万载之春其仁普利于沙界法教大盛于是方且功德性行之实非著于神妙而弥高者岂

6. 继历代帝王之治天下乎奄有四海八极之广靡不崇慕其教者鲜矣故道惑于不行以其时民性而弗古物因劫证之所致也何有泯没于终世者哉惜乎宗教之予未能以明其明

7. 德而悟正觉之旨类习于捧诵之学罔参其文理之微奥莫识其真传之妙道志欲登其三乘正果之域而神游于大地之境未必有也盖人生之化有三曰释曰道曰儒理□无二□

8. 源亦同其道之传立言虽异无非以三纲五常之事而明其本然之善也荐以未能明了而发乎诸文故云法云道云教者其义皆归于一心之机也是故佛经般若心之章以明□□□

9. 道著五千之典以悟其真儒述性理之传以复其善以斯明真善三异而虽言之有殊其元元之微允厥于亦中而已于戏善者而能全其身学之不已以至于超凡入圣至其□□

10. 善者非惟全其躯而至于颠覆其教者不胜之叹矣于此观之诚在于人之所学乎洪惟

11. 天命圣人继登宝位以天下之性莫不归于尧舜之仁以四海之人莫非化于唐虞之德以三教之道莫推广于斯世之崇况

12. 仁君生于盛时而三教尤彰于当代俗尚之美理势自然之道也窃闻诸经云父母之恩莫能报君王之义莫能尽思惟生我劬劳昊天罔极其孰而能报乎以此之不易斋沐心身祝上于

13. 穷苍之间曰法教有补于世者而应之以祥是年岁登风和景秀奇异君亲咸获吉臻万庶皆得生成其诸之祥不可以一言而尽耳于是启请于双亲捐已俸资罄囊舍之幸值人乐善共

14. 同举其虔始于壬子岁春正月也遂命远访诸工高艺绘塑修缮佛殿一宇正堂金坐诸像左廊护法右厢菩萨中前天王两壁钟鼓三门僧舍庶可具备仰仗

15. 功德默佑于莫不逾三载幸成其事今年乙卯岁春三月吉日

16. 奏闻

17. 圣天子请颁寺额焚修香火祝延

18. 天寿以效报本之诚恭惟

19. 皇上承位以来国政之初未遑宁处燕宫之暇阅所请者特降

20. 御旨曰赐与感恩寺名命天下礼部复给住持文劄僧众以隆教化之本而万世不堕之功德欤唯人臣竭忠之实人子尽孝之诚无非秉赋其本然之初善也奚有欤矫揉造作者哉盖

21. 佛圣神通威光万方灵应之大者不足以文墨而褒赞之耶伏惟仰启

22. 三教兴隆于亿万之世君亲仁寿于天枢之久万性同登于极乐之境乾坤高厚于六合之尊阴阳造化于泰和之清风调雨顺于五谷之瑞海宇太平于共享之治诚哉是愿吾生之幸也

23. 麟幸逢清时习于弁业文家之事少通惟赋其由愧于临石之咎希(?)之君子恕其狂妄故述是以为序云

24. 大明嘉靖四年岁次乙酉季夏吉日立

石碑北面分三栏铭刻藏文碑记：[35]

tavi ming rgyal povi lung gi kan ngen si(大明敕赐感恩寺记)

第一栏：

1. bsod nams chen povi dpal gyi mngon par rab tu
2. mthov bavi/ chen kyun du du hu cung beng a mye luvu kying/
3. lo ni shu rtsa gnyis steng na/ rang gi hor gyi sde pa dang hor dmag la
4. kha ta byas/ yab vdas pa la kun rig gi stong mchod byas/
5. gser gyi yum bzhengs/ lo gsum gyi p(b)ar tu zla tus kyi mchod
6. pa dang/ dus ran lasogs pavi dge rtsa dpag du med pa byas
7. so//gzhon yang rgan pavi blo gros can//mkhas par gyur kyang
8. nga rgya med/ dpal vbyor ldan yang dregs pa med/ devi
9. grags pas vjig rten khyab//lo ni shu rtsa lngavi steng na drong
10. lang tshan zang byas nas/ rgyal povi khra mis tshul bzhin tu bskyang/
11. rting du rgyal pos tshan kyun du duvi las ka/ vbrug mavi la ba/
12. shel gyi ske rag/ zi nying tavi gon lasogs pavi las ka rim/
13. pa bzhin gnang/ skye sngon phyin drug la sbyangs pavi/ long
14. spyod che la skye gzugs mdzes//pha rol blo yi zil gyi gnon/
15. khrims gnyis vbyed pavi blo gros ldan//rang gi yab myes
16. gong mavi srol bzhin du/ gsung rab bri ba vdon pa/ gtsug
17. lag khang vchos pa dang/ khyad par du myes pos bzhengs pavi mchod

[35] 藏文碑记由熊文彬识转，廖旸记录。根据熊文彬和谢继胜的初步识读，汉、藏语碑文叙事相近，但文字并不直接对应，应是分别撰写的。

18. rten brgya rtsa brgyad / gzhi nas jon brtsig nas gsar du bzhengs pa
19. lta buvi ngo mtshar bar byas//dge bavi bshes gnyen dam pa rnam
20. mthong na bkur sti byed/ dman pa ma nus pa rnams la sbyin gtong
21. lasogs pavi sgo nas bu bzhin du skyon ngo/ yab myes gong mavi
22. srol bzhin du//gsung rabs bri dang vdon pa dang//rnying
23. pa vchos dang gsar pa bzhengs/rang srid chos dang ldan par byas
24. dam pa mthong na lhag par dad//de la bkur sti gtso bor byed
25. nga rgyal can gyi khengs pa gcog/dman pa rnams la lag par
26. brtse//devi dbul bam bzod nas/snying rjevi gzhu mo
27. rab bkang te//sbyin pavi mdavi char bab nas//devi
28. dbul ba vjoms par byed/devi sras kyin yi auvi tri huvi luvu cen
29. yab sras vdi gnyis dkon mchog gsum dad pavi stobs kyis
30. rgya gar nag gyi yul gyi rten gsum byin rlabs can/mang po
31. gdan drangs/rang gi yang sku gsung thugs kyi rten mang po
32. gsar du bzhengs/khyad par du gser gyi yum rgyas vbring bsdus
33. gsum lasogs pavi gsung rabs mang po bzhengs/de dag
34. gi mdun du spos dang mar me lasogs pavi mchod dang rgyun mi chad
35. par byed/byin rlab dpag med mngav bavi rten mchog rnams
36. dad pavi vod zer lcags kyu rnon po dang//snying po med
37. bavi nor kyi spyan drangs nas/mos gus rgyun vchad med
38. pavi mchod pa vbul/yab sras vdi gnyis kyi ring la
39. dbu su mang ja chos rje rnams la/vbul ba dang bcas pa
40. lan mang bsgrub/yab myes gong ma rnams las kyang
41. chos dang vjig rten gnyis ka khyad thon shing/lhag par
42. bstan pa dar zhing rgyas par mdzad do//mtsho chen dag la
43. chu ni mi zad bzhin/dam pa rnams kyi yon tan brjod
44. mi zad/klu skyabs yab sras mdzad vphrin cung zad cig//
45. mi vjig rdo la yi ger bkod pa yin//tshul vdi
46. mthong na dad ldan ba spu g.yov//rlom pas khengs
47. rnams gdong ni sa la vdud//phrag tog can rnams
48. tshar mavi mal na nyan//gzur gnas grags pavi rgyal
49. mtshan phyogs bcur bsgreng nga//g.yon med bsam bas bsgrub
50. pa yis//mi zad dge bavi gter chen vdis//bshes
51. gnyen dam pa bston pa dang//rgyal bavi chos tshul
52. vdzin par shog//rgyal blon chab srid brtan pa dang//
53. sbyin bdag sku tshe ring ba dang/snyung med bzo bdog bde
54. ba dang/rig rgyud yun ring gnas gyur cig//long
55. spyod rgya mtshov ltar mi zad/grags pas vdzam gling kun
56. tu khyab/chab srid phas rgol g.yov med par/ri bo
57. lta bar brtan gyur cig//chos skuvi mkhav la mkhyen
58. brtsevi dkyil vkhor rgyas//vphrin las zer gyis gdul
59. byavi blo mig vbyed//ston pa bla med sangs rgyas rin po che//
60. dus gsum sangs rgyas rnams kyi khyed skyong cig//de yi
61. bstan pa lung dang rtogs pavi chos//sa gsum mun pa
62. sel bavi sgron mevi mchog//phan bdevi ku mud rgyas pav
63. bsil zer can//dam chos rin chen bdud rtsis khyed skyong
64. cig//bstan pavi rjes vjug bslab pa gsum nor gyi phyug
65. lhar bcas vgro ba vdren pavi dpal du gyur//ston pavi
66. bstan pa vdzin pavi skyes chen mchog//dge vdun rin
67. chen rnams kyi khyed skyong cig //sangs rgyas sku gsum brnyes
68. pavi byin brlabs dang/chos nyid mi vgyur brtan pavi
69. byin brlabs dang/dge vdun mi phyed mthun pavi byin
70. brlabs kyis//klu skyabs yab sras chab srid brtan par
71. shog//ces rig rgyud dpal gyi mngon par mtho zhing
72. dad pa dang gtong ba lasogs pavi yon tan du mas nye bar mdzes
73. bavi//tshan (?) du du hu cun bed kon yab a mye luvu kyeng yab
74. sras kyi bskul bavi ngor//gzhon nu la rab tu byung shing/
75. dbus su song nas yang dag par yongs kyi/dge bavi gshes
76. gnyen rnams kyi zhal gyi bum bzang las/mdo sngags
77. kyi gzhung lugs rgya mtsho lta buvi bjud//bdud rtsisvi
78. chu rgyun byung ba//nyid kyi blo gros kyi bum cud legs par
79. b(lta)ms zhing//(ra)ng (se)r vkhrung shing lo mang povi par du
80. bsten vkur byas/chos kyi bkav vdrin nor bavi bla ma/
81. hor bkav bcu chos rgyal mtshan gyis/tavi thung zavi

82. rdo ring gi yi ge gzhir byas/devi steng na snon dgos bsnan vdz(j)al
83. dgos bzhag nas/tshig gong vog bs(ng)ob(ba) nas/(mi)(d)ang kyav ji(ng)
84. lo bzhi pa shing ma byavi lo/z(l)a ba drug pa yar ngo tshes grang
85. dus tshod bzang bo la mi vgyur rdo la yi ge bkod pavo/dgevo//

第二栏：

1. aom bde legs su gyur cig/gang sku
2. shar rivi rtse las mngon byung vdab brgyavi mdzes pa vbyed//
3. mtshan dpevi vod kyi dra bas ma rig mun pavi go skabs
4. vjoms//thugs rjevi nyin byed kun la snyom shing
5. phan bdevi vod stong vgyed/gang zhig skyabs su bzung
6. na bslu med rgyal ba vdi yis skyong//nyan rang byang sems
7. vphags pa gsum gyi zla ltavi vod zer ni/rgyal bavi rang bzhin
8. 'vod kyis de dag thams cad zil gyis gnon//mu stigs
9. skar tshogs lta buvi vod dang tshang sogs smin ci dgos//
10. skyon med yon tan kun ldan rgyal bde la gus phyag vtshal//
11. rgyal bavi rgyal tshab mi pam mgon po dang//rgyal bavi mkhyen
12. rabs kun bsdus vjam dpal dbyangs//rgyal bavi lung
13. bstan klu grub thog med sogs//rgyal bavi sras mchog
14. rnams la phyag vtshal lo//de ltar rgyal ba sras dang bcas
15. pa la bstod cing//phyag vtshal bavi ngag sngon du btang bavi/
16. skabs kyi don/skal bzang po vdi na/sngon sangs rgyas
17. dang de yi sbyin bdag//rgyal po ji ltar byung bavi tshul ni rgya
18. gar gyi rgyal po snga ba mang pos bkur bavi rgyal po//de nas
19. rim par brgyud pavi rgyal rabs drug par nga la nu/bcu par
20. rgyal po mdzes ldan//devi sras mchog sbyin/yab sras
21. de gnyis gyi dus su//sangs rgyas vkhor vjig rgya gar du
22. byon nas//chos kyi vkhor lo bskor//mi rnams tshe lo
23. bzhi khri pavi dus yin//de nas rgyal rabs gsum brgyavi
24. mthar//rgyal po kun nas vod/devi sras rgyal po
25. tsaṇ ṭa/yab sras vdi gnyis kyi dus su/sangs
26. rgyas gser thub byon nas//chos kyi vkhor lo bskor//
27. vdzam buvi gling pa tshe lo gsum khri pavi dus yin//de nas
28. rgyal rabs sum brgyavi mthar//rgyal po rad na chen po devi
29. sras rgyal po kri kri//yab sras vdi gnyis kyi dus su/
30. sangs rgyas vod srungs byon nas//chos kyi vkhor lo bskor//
31. mi rnams thse lo nyi khri pavi dus yin//sngon gyi rgyal dang
32. rgyal po byon pa rnams//rang rang gdul bya grangs med smin
33. byas nas//slar yang zhing khams gzhan du gshegs rnams
34. la//skyon med blo yis rtag tu gus phyag vtshal//bdag
35. cag gi ston pa yang dag par rdzogs pavi sangs rgyas bcom ldan
36. vdas /shvakya thab pa vdzam gling pa/tshe lo brgya pavi
37. dus su//yab rgyal po zas gtsang dang yum lha mdzes
38. gnyis kyi sras su bltam zhing//mdzad pa bcu gnyis kyi sgo
39. nas sems can gyi don mdzad cing//devi dus su rgyal po gsal
40. rgyal dang//khyim bdag mgon med zas sbyin lasogs
41. pas//sbyin bdag mdzad nas bstan pa/dar zhing rgyas
42. par mdzad do//rgya gar rdo rje gdan du ni/mnyam med
43. shvakyavi rgyal po des/mdzad pa bcu gnyis sgo nas ni
44. sems can don ni dpag med mdzad//rgya nag
45. rgyal po snga bcivu/rgyal po vdi dang rgya gar rgyal po/gzhu
46. ldan gnyis dus mnyam//gzhu ldan gyi sras seng ge vgram/
47. devi sras zas gtsang/devi sras bcom ldan vdas/bcom
48. ldan vdas kyi sras sgra gcan vdzin/mang bkur rgyal po nas
49. sgra gcan vdzin yan la/rgyal rabs ya gcig dang/vbum
50. khri lnga brgya byung bar vdul ba na bshad do//civu rgyal povi rgyal
51. rabs bzhi ba na civu dbang rgyal bya ba byung/vdi dang bcom ldan
52. vdas dus mnyam/jovo rjevi lugs bcom ldan vdas shing pho
53. byi ba la lhum du zhugs//shing mo glang la sku bltams/
54. sa mo phag la sangs rgyas/shing pho sprel la mya ngan las
55. vdas par bshed do//mang bkur sgra gcan yan chad la//
56. rgyal rabs ci tsam song ba dang//lhums zhugs dang bltams
57. pa sogs//lung bzhin yi ge bkod pa yin//bcom
58. ldan vdas kyid(s) vdas nas/lo stong song bavi dus su/
59. lhavi dbang po brgya byin gyi bzhengs pavi/ston pavi gung (l)o

60. bcu gnyis pavi sku tshad dang/rgyal po au ṭra ya nas bzhegs
61. pavi tsan tan gyi sku vdi gnyis rgya nag gi yul du gdan
62. drang nas//sems can gyi don byed par vgyur ro//zhes
63. lung bstan pa bzhin du/rgyal gar rgyal po dharma phalavi dus su/
64. rgya nag rgyal po sbri stim dza yas/rgya gar nas jo bo shvakya
65. mu nevi sku dang/mdo sde lnga/dge slong bzhi lasogs pa
66. gdan drangs nas/sangs rgyas kyi bstan pa dar zhing rgyas
67. par mdzad do//rgya gar rgya nag rgyal po gnyis/dang po ji
68. ltar byung tshul dang//bcom ldan vdas kyi lung bstan bzhin//
69. rgya nag rgyal pos jo bo dang /mdov lnga dge slong bzhi gcig//
70. spyan drangs bstan pa dar tshul rnams//cung zad vdir ni bris pa
71. yin//rgyas pa dkar chag dag la shes//bstan pa ji
72. tsam gnas tshul mdov la mang du bshad kyang/vbum tig tu lnga
73. stong gnas par bshad//levu bcu las/dang po dgra bcom/
74. phyir mi vong/rgyun zhugs sde/khong du chud pavi levu gsum las/
75. lnga brgya pa phrag gsum/gnyis pa lhag mthong/ting nge vdzin/
76. tshul khrim ste/bsgrub pavi levu gsum la/lnga brgya pa
77. phrag gsum/gsum pa mngon ba/mdov sde/vdul ba
78. ste/lung gi levu gsum la/lnga brgya pa phrag gsum/
79. bzhi pa rtag tsam vdzin pavi levu la/lnga brgya pa phrag
80. gcig ste/lnga brgya pa phrag bcu gnas so//khong du chud d()
81. sgrub pa dang/lung dang rtag tsam vdzin pa yi() l(e)vu
82. bcu po re re las//lnga brgya pa ni phrag re gnas//de phyir
83. bstan pa lnga stong gnas//bstan pa dar dang g(na)s tshul vdi//
84. ()()o (da)ng bstan chos lung bzhin du//rang bzov spa(ng)s nas bris pa yin//
85. ()() dpal vbar vdzam gling rgyan gyur cig//legso//

第三栏：

1. sangs rgyas bcom ldan vdas mya ngan las
2. vdas nas/lo sum stong nyi brgya lnga bcu song bavi dus su/ shar
3. phyogs hor gyi yul na/jing gyin gnam gyi bskos pai rgyal
4. po byung/de nas rgyal rabs bzhi pa la/ser chen rgyal po dang/
5. devi blon sul dus gnyis kyi ring la/rje btsun vjam dbyangs
6. kyi sprul pa/sa skya pan chen dang bla ma vphags pa khu bon
7. rim par gdan drangs nas/bstan pa dar zhing rgyas par
8. mdzad to/tshogs gnyis rgya chen las vkhrungs zhing//
9. phyag rdor rnam vphrul se chen gyi//vjam dbyangs sprul
10. pavi bla ma rnams//spyan drangs bstan pa dar bar mdzad//
11. skabs don/nga klu skyabs kyi mi rgyud vdi/rig ni hor/
12. rus ni sul dus yin/sngon jing gin rgyal povi blon tshur kan
13. zhes pavi wang/devi bu cheb cha ni la vun la ching tshang gi las ka/
14. bu gnyis pa chen pavi la ko gung gi las ka/devi bu ain javi du
15. la yon shavi las ka yod//de nas brgyud pavi tho kan phang cang
16. a myevi dus su/tavi ming rgyavi rgyal povi blon byas nas/devi
17. sras mgon po skyabs a mye/devi sras du du a mye/yab
18. sras vdi gnyis kyi ring la vdzam gling savi thig la/thavi thung gi
19. sa bzung nas/gtsug lag khang phug bkav vgyur bzhengs/
20. dge vdun gyi sde btsugs/rigs gsum mgon povi rnam vphrul
21. gro bla ma rnams rim par gdan drangs nas/bstan pa dar zhing
22. rgyas par mdzad do//rig rus dpal gyi mngon mthov bavi//
23. klu skyabs du du yab sras kyi//mdzad vphrin chos dang mthun
24. pa de//dam pa rnams kyis bsngags pavi lam//devi sras
25. dzing lu dzang kyun du du a mye che ba luvu kyen la/tavi ming
26. rgyal pos las ka rim pa bzhin//drong lang tshan zang zi nying
27. tavi kon//kan cuvu hu tsud bed/yuvi lin na kob yin//
28. vbrug mavi la ba shel gyi ske rags lasogs pa gnang//rgyal
29. povi khrims tshul bzhin du bskyang /thavi thung rdo rje vchang gi
30. lha khang gi thog drangs pavi//mgon khang rnam rgyal/rgyal
31. chen za mun ja c(ts)ong lasogs pavi gtsug lag khang mang po dang

32. mchod rten brgya rtsa dang che ba gsum gyi thog drangs pavi
33. mchod rten dang vbum khang mang po phug/bkav vgyur bstan vgyur
34. gnyis kyi thogs drangs pavi/gsung rabs mang po bzhengs//
35. gro tavi drung pa rin chen bzang po khu bon lasogs pavi/bla ma
36. rnam gdan drangs nas rab gnas mdzad//rab tu byung ba
37. rnams la yang dbang lung rjes gnang dang//bslab khrims lasogs
38. pavi dag ter rgya chen po mdzad do//bsod nams dkar bavi
39. brlabs vphreng las/rigs rgyud mkhav la zla ba ltar/
40. vgro bavi dpal du shar ba la//sa skyong ci yi phyir mi dgav//
41. devi sras yuvu kyun du du tsov hu tsung bed a mye luvu lin na/
42. tavi ming rgyal pos las ka rim pa bzhin/drong lang tshan zang/
43. yuvu kyi/kan tsuvu hu tsung bed lasogs pa gnang/rgyal povi
44. khrims tshul bzhin du bskyang/khong rang gi rgyu mavi nor dang/dan
45. vbyor la snying po blang bavi phyir dang/gong ma rgyal povi thogs drangs/
46. yab myes rnams kyi drin lan bsab bavi phyir du/vdod dgu vbyung
47. bavi yul/drong lang hung cheng ci ru/bkod legs ngo mtshar che bavi
48. lha khang che ba/devi mdun gyi g. yas phyogs na/rgyal ba tshe
49. dpag med/g. yon na mgon khang/mdun du rgyal chen/
50. devi mdun gyi g. yas g. yon du ja khang tsong khang mdun du kyang gang/
51. devi mdun du zan mun g. yas g. yon du dge vdun bzhugs
52. pavi/gnas khang lasogs pa mang po phug go//dpal
53. vbyor vdzoms bavi sa phyogs vdir/mi dbang chab srid
54. brtan pa dang/yab myes thugs dgongs rdzogs pavi phyir//
55. dal bavi rten dang sgyu mavi nor//de la snying po blang vdod nas//
56. tavi ming hung ci lo lngavi dus//lha khang chen movi rtsom
57. gzhi byas/thams cad yongsu rdzogs par ni//lo gsum
58. la ni legs par grub//bla re vphan dang rol mo sogs//
59. bkod legs yid vong mchod pavi rdzas//bsod names
60. bsag pavi rten du phul//gro tavi gu shri dpal vbyor bzang
61. povi dbu mdzad/zi nying kyi ko shri chen shri lasogs pavi bla ma
62. rnams gdan drangs nas rab gnas byas//rgya sog povi yul du
63. chos a(yi?)i dar bsam nas/dge slong cig gi dbu mdzad pavi dge vdun
64. bcu drug bcu bdun bzhug du bcug//dam tshig rten la ye shes pa//
65. rab tu gnas shing brtan par byas//mun pavi yul du sgron
66. me bteg//gsal bar bya phyir dge vdun bzhugs//lha
67. bzo shing bzo lasogs pavi bzo rig pa thams cad la yang/
68. zhabs bstog vbul ba//rta nor/gser dngul/gos dar/
69. tha na rang gi go lag lasogs pa bsam gyi mi khyab pa phul//
70. las byed pavi mi la yang bzav btung dngos po byin nas bkol zhing
71. khral du ma byas so//mkhas par sbyangs pavi rig byed thams
72. cad la//shin tu vphangs pavi dngos po dpag med phul//
73. tha na las byed mi navang bzav btung dang/rang rang vdod pavi dngos
74. po byin nas bkol//yab yum gnyis bzhugs pavi dus su/
75. thavi thung la dngul gyi bkav vgyur cig bzhengs//yab yum
76. gnyis vdas pavi dus su/drin gsov la dngul gser
77. kyi gzhung vbyed/btang bavi yum tshar gnyis bzhengs//
78. dngul gyi rgyud vbum cig bzhengs//pha ma la drīn gsov
79. dang/sangs rgyas kyi bstan pa rin po che/dar zhing
80. rgyas par mdzad do//skyes stobs shes rab chen po
81. ()() legs pavi lam gyi don rtogs nas//sku gsung thugs
82. ()()zhengs de/pha mavi drin lan chos kyi vjal//
83. gzur gnas dam pas vdi ma (thong) na//ngo mtshar dgav ba
84. chen po skyong//blun po vphrag tog vgran sems gsum//
85. de yi tshig la b() na legs//bkra shis par gyur cig//

感恩寺碑文题记二：金刚殿明弘治六年生死轮图汉藏文题记

东端汉文题记上段：

根本说一切有部毗奈耶卷第三十四　唐三藏法师义净奉　制译　尔时薄加梵在王舍城羯阑释迦池竹林园中时具寿大目乾连于时时中常往
奈落迦傍生恶鬼人天诸趣慈悲观察于奈落迦中见诸有情备受刀剑斩斫其
身尿粪塘煨猛焰炉炭烧煮等苦于傍生中见其更互相食啖等苦于恶鬼处见
为种种饥渴所逼等苦于诸天处见将坠堕受别离苦于人趣中见有种种艰辛
求觅资生衣食杀罚等苦既见是已于四众中普皆宣告诸人当知如我所见五
趣差别苦乐之报皆悉不虚汝等应信勿致疑惑受苦报者恶业所招谓杀盗邪
婬乃至邪见不敬三宝欺慢尊亲无慈愍心不持禁以由斯恶行得苦异熟受乐
报者善业所感谓不杀盗乃至不邪见崇信三宝敬重尊亲其慈愍心奉持禁戒
由斯善行得乐异熟诸人间已叹未曾有悉皆举手高声唱言善哉圣者能为我
等盲冥之辈但见现在不睹未来亲于五趣观善恶事还来相告我等始知报应
影响必不唐捐从今已去改恶修福希生善道不堕恶趣是时四众既自闻也皆
作是念我之男女或弟子等常为恶业不勤修习清净梵行欲令弃舍诸恶业故
悉皆将至圣者大目犍连处令其听法既闻法已共修善行免堕恶趣证殊胜果
当尔之时四众云集来听法要人众喧嚣
世尊知而故问具寿阿难陀曰何故大目乾连处四众云集时阿难陀白佛言世
尊具寿大目乾连游行五趣见诸苦恼于四众中具说其事由此诸人为听法故
皆来集会
尔时世尊告阿难陀非一切处当有大目乾连如是之辈颇亦难得是故我今教
诸苾刍于寺门屋下画此生死轮也

此经义繁不能具引出大藏尊字函[35]

东端汉文题记下段：

今此生死轮图者据大藏一切有部毗奈耶律名曰生死轮者
藏四部律名曰有轮其义则一也然此画像式依经所明及考
他经印正此轮脐间名溉灌轮又云水灌亦云水车其意亦同
也此言水灌者借喻中有也中有身六道有情从命终后至
未生诸趣之间名中有身也其水灌外露现足者即诸众生未
死之前身形足也露现头者诸众生未受生前身之头也又中
有身各各形像五色光明番藏出轮藏中及难陀住胎经也其
地狱八寒八热受苦报趣人天宫土各各相貌苦乐受用出大
藏因本经番藏出正地根本经及轮藏中也其六根各各表像
出楞严经番藏出轮藏中也余于禅余之暇因弟子西天南印
土室哩药吉烁啰持此图来请余校正余观是图既而阅究经
律校正其理则无穷也呜呼六道有情无不是我生身父母凡
六道中人身难得既得人身易至坏灭死后不无还复受生非由
已被业牵引生于六道盖为恶者堕于恶趣凡为□者生于人天
是以常人应当远离十恶精修十善免于恶趣虽然如是三界轮
回有苦无乐中根之人求善知识修解脱道上根之人既修十善
发菩提心不为自求广行六度万行修积二资自他二行精修菩
提果位者于是得此人身当□修也余既校讫命工图画普欲人
人厌恶修善免于恶[趣]犹以有人谓非教出故引经律以释胸臆
之论伏愿以兹善利祝赞
皇图于万万年佛教兴隆于攸久年
大明正统九年岁次甲子新正吉日
大隆善寺灌顶净觉西天佛子大国师班丹劄释巴藏卜谨志
时弘治六年岁在癸丑孟秋上吉日谨依　京板印图画录

西端藏文题记：

1. srid pavi vkhor lovi byung tshul ni/lung rnam vbyed las/sangs rgyas bcom ldan vdas rgyal povi khab vod mavi tshal ka lan dkavi
2. gnas nas bzhugs so//tshe dang ldan pa shva rivi bu dang/mevu vgal gyi bu chen po gnyis kyi kun tu spyod pa ni dus dang dus su sems can dmyal
3. bar rgyu ba dang/dud vgror rgyu ba dang/yi dags su rgyu ba

[35] 按永乐北藏中《根本说一切有部毗奈耶》分属“竟学优登仕”五函；永乐南藏中该卷隶“尊”字函，则录文依据南藏大致无差。可参见《大正藏》第二十三册，第810—811页。

dang/lhar rgyu ba dang/mir rgyu bar vgro ba yin pas de gnyis kyis de dag tu brgyus nas

4. vdzam buvi gling du vongs te vkhor bzhi po dag la sems can dmyal ba pavi sems can rnams kyi dbyur ba dang/btub ba dang/bcad pa dang/gshegs pa
5. lasogs pavi sdug bsngal dang/dud vgro rnams kyi gcig la gcig za bar lasogs pavi sdug bsngal dang/yi dags rnams kyis bkres pa dang
6. skom pa lasogs pavi sdug bsngal dang/lha rnams kyi vchi vpho ba dang/ltung ba dang/rnam par thor ba dang/rnam par vjigs pa lasogs pavi
7. sdug bsngal dang/mivi rnams kyi tshol ba dang chags pa lasogs pavi sdug bsngal gang dag yin pa de dag brjod par byed pas gang la lavi lhan cig gnas pa dang
8. nye gnas tshangs par spyod pa la mngon par mi dgav ba de dag des khrid de tshe dang ldan pa shva rivi bu dang/mevu vgal gyi bu chen po gnyis ga la ba der song ste phyin
9. nas tshe dang ldan pa shva rivi bu dang/mevu vgal kyi bu chen po gnyis yang dag par vdoms su bchol par byed/yang dag par rjes su ston du
10. vtshol bar byed cing tshe dang ldan pa shva rivi bu dang/mevu vgal gyi bu chen po gnyis kyang yang dag par vdoms bar byed/yang dag par rjes su ston par byed do//
11. tshe dang ldan pa shva rivi bu dang/mevu vgal gyi bu chen po gnyis kyis yang dag par gtams shing/yang dag par rjes su bstan nas de dag tshangs par spyod pa
12. la mngon par dgav zhing gong du byad paryang rtogs par byed do//devi tshe tshe dang ldan pa shva rivi bu dang/mevu vgal gyi bu chen po gnyis vkhor bzhi po dag gis
13. kun tu bskor cing vkhor ro//zhes bcom ldan vdas kyis tshe dang ldan pa kun dgav bo la bkav stsal pa/kun dgav bo gang gis dge slong shva rivi bu dang/
14. zhes pa nas yang dag par rjes su bstan pavi par gong dang vdra/de dag tshangs par spyod pa la mngon par dgav zhing gong du khya yang khyad par rngogs par bgyid de
15. btsun pa tshe dang ldan pa shva rivi bu dang/mevu vgal gyi bu chen po gnyis vkhor bzhi po dag gis kun tu bskor c (i)ng mchis pavi rgyu ni de lags/rkyen ni de lags so/
16. de nas bchom ldan vdas kyis kun dgav bo la bkav stsal pa thams cad du dge slong shva rivi bu dang/mevu vgal gyi bu chen po gnyis lta bu dag
17. mi vbyung bavi sgo khang tu cha lnga pavi vkhor lo bri bar rjes su gnang ngo//las gang bgyid na vgro ba gang du skyes/gzhung vdi nyid chod dpon
18. gyi bus dris pa/vphags pa vdi dag gyis las ci bgyis na las devi rnam par smin bas sems can dmyal ba dag tu skes shing des de ltar vbyung ba dang/btub pa dang/bcad pa dang/gshegs pa
19. lasogs pavi sdug bsngal nyams su myong bar gyur/bzhing bzangs vdi dag gis mi dge bavi bcu gyi lam dge cher kun tu sten cing goms par byas lan mang du byas ba las devi
20. rnam par smin bas sems can dmyal ba rnams su skeys shing de da lta rang byung ba lasogs pavi sdug bsngal dag nyams su myong bar vgyur ro//vphags pa de dag gis kyang las ci bgyis na las devi
21. rnam par smin bas dud vgro rnamsu skes shing des da ltar gcig la gcig za ba lasogs pavi sdug bsngal nyams su myong bar vgyur ro/bzhin bzangs vdi dag ni mi dge ba bcuvi las kyi lam dag ches
22. slab pa dang/ches chung ba dag kun tu sten cing goms par byas lan mang du byas pa las devi rnam par smin pas dud gro rnams skyes shing/des da ltar cig la gcig za ba lasogs pavi sdug bsngal
23. dag nyamsu myang bar gyur to//vphags pa vdi dag gis kyang las ci bgyis na las devi rnam par smin bas yings rnamsu skyes shing/des da ltar bkres pa dang/skom pa la
24. sogs pavi sdug bsngal dag nyams su myong bar gyuar/bzhin bzangs vdi dag gis ser sna kun du sten cing goms par byas lan mang du byas pa las devi rnam par smin pas
25. yi dagsu skyes shing/des da ltar bkres pa dang skom pa lasogs pavi sdug bsngal dag nyamsu myong bar gyur to//vphags pa vdi dag gis kyang las ci bgyis nas devi rnam pa smin pas
26. lha rnam su skyes shing/des da ltar lhavi bde ba dag nyamsu myong bar gyur/bzhin bzangs vdi dag gis ni dge ba bcuvi las kyi lam cher kun tu sten cing goms bar byas lan mang

27. du byas pa las devi rnam par smin bas lha rnamsu skyes shing/des da ltar lhavi bde pa dag nyamsu myong bar gyur to//vphags pa vdi dagis kyang las gi bgyis na las devi rnam par smin
28. pas mi rnamsu skyes shing /des da ltar bde ba chung du nyamsu myong bar gyur /bzhin bzangs vdi dag gis ni dge ba bcuvi las kyi lam ched du kun du ston cing goms par byas lan mang
29. du byas pas las devi rnam par smin pas mi rnamsu skyes shing/des da ltar bde ba chung du nyamsu myong bar gyur to//mi dge ba bcu ni gang zhe na srog pa ding/
30. gcog pa dang/ma byin par len pa dang/vdod pa log par g. yer ba dang/brdzun dang/phra ma dang/tshig rtsu ba dang/dgav khyal pa dang/rnab sems dang/gnod
31. sems dang /log lta ste bcuvo //dege ba bcu ni de las bzlog pavo//vdi man chad gzhung du blta bar gyis////
32. srid pavi vkhor lo vdi /vdul ba lung sde bzhi rgya vgyur pod vgyur gyi dpe gnyis bstun nas /gzhung der gsal ba rnams de bzhin du bris shing/
33. mi gsal ba dang the tsom za ba dang rnams gzhung gzhan nas btsal nas bris pa yid/brten vbrel bcu gnyis kyi tshon byed mi vdra ba rnams rgya pod gnyis
34. kyi lugs tha dad du bris shing/vdra ba rnams rang sor bzhag nas/de la bar dovi tshon byed rgya chos su kavi kwon lun dang zhuvi kwon byas vdug cing/
35. bod chos su chun rgyan byas vdug pas /don gcig tu snang zhing/sngar bris thavi rnying pa vgav zhig
36. la vd(i) vdi bzhin tu vdug pas/de ltar bris pa yin/de rkang pa mngon ba de vdi nis vchi bavi
37. vgro ba dang ma go bo mngon pa devi phyi mar ske bavi tshon byed do//bar do so sovi dbyibs vong lngavi kha dog sogs rgya chos
38. wen gyol lyov( ) shruv dang/bod kyi mngon pa mdzod dang/ dgav po mang la vjug las/tsha dmyal grang dmyal gyi grangs dang sdug bsngal myong tshul
39. dang/lha mi lasogs vgro ba gzhan rnamsd kyi gnas dang/gzugs dbyibs bde sdug myong tshul sogs rgyavi yin bun ging
40. dang kyuvi gshe klun dang/bod kyi savi dngos gzhi dang/ mngon pa mdzod rnams lags so//
41. rgya vgyur du skye mched drug la dbang po lngav gzugs dri zhes pa las mi vdug bas/dbang po lngavi so sovi
42. gzugs rgyavi wing yem ging dang/bod kyi shes bya rab gsal du gsungs pa rnams dang bsdun nas bris so//
43. ston pa mya ngan las vdas pavi tshul [/] yang gnas gang du vbri ba bod kyi bstan vgyur dang/
44. rgya dpev bzhin du bris pa yin/vdir smras pa/kye kye nyon dad mar gyur skye bo rnams/mi lus rnyed bar dkav zhing/vjig pa sra/
45. shi nas med par mi vgro slar ying skye//skye la rang dbang med cing las dbang med yin //de vang mi dges ngan song vphen byed la//
46. dge bas mtho ris gnas su vdren byed pas//skyes bu dman ba yin kyang sems yod na//mi dge bcu spong dge bcu dang du long//yid brtan ma rung
47. sdug bsngal kun gyi rgyu //sbyang pas mi ngoms sring pavi phun tshogs kyi//nyes dmigs bsams nas dge bavi bshes gnyen la//bsten nas thar
48. lam bsgrub la brtson par mdzog //vgro rnams sring mtshor bying ba mthong nas ni //myar bar sgral phyir byang chub sems bskyed na//
49. phar phyin drug sogs tshogs gnyis rab bsags te//kun mkhyen thob phyir brtson pa drag po mdzod//ces pa vdi rnams rgya gar lho phyogs kyi
50. rnar vbyor pa shri yo gi shwa(o) ra sogs rgya bod kyi slob ma vgav zhig gis srid pavi vkhor lo par ma gcig khyer vongs nas /
51. vdi dag po yin na bri ba yin zer bas/dag ma dag mdo bstan chos bltas nas byed pa byas nas
52. de dag dang bstun nas/kon ting/tsing gyov zi then hvu va dzi tavi kvovi shri dpal ldan bkra shis dpal bzang pos
53. srid pavi vkhor lovi bkod pa vdi dang vbyung khungs rnams gzhan la phan bavi bsam pa rnam par dag bavi sgo nas
54. bris pa yin /de las byung bavi dge bavi rtsa ba vdivi mthus bstan pavi nyi vod phyogs bcur gsal zhing rgyas pa dang//
55. gong ma tavi ming chos rgyal chen po sku tshe ring zhing chab

srid brtan pa dang/sbyin bdag chen po gtso byas

56. sems can thams cad rdzogs pavi sangs rgyas kyi go vphang thob par gyur cig/ //dgevo//legs sho//

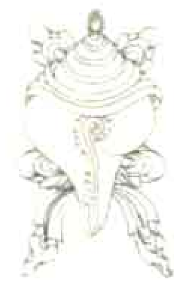
感恩寺碑文题记三：1982年永登县文化馆“修葺感恩寺碑记”

修葺感恩寺碑记

感恩寺，俗称大佛寺，明代弘/治年间建造，历尽春秋寒暑近五百/年，为甘肃省名刹之一。由于风剥/雨蚀，年久失修，又在十年浩劫中/遭到人为的严重破坏，使这座宏伟/壮观的建筑群及雕塑艺术黯然失色。/拨乱反正之时，国家重颁文物保护/法令，此寺幸然。一九八一年秋，/省人民政府重新公布为省级文物保/护单位。次年省文化局拨维修专款/二万元，在市、县各级主管部门的/重视下，由县文化馆主修。自八月/中旬发轸，于九月二十日动土。于/是，招本地工匠，运临夏青瓦，取/西滩砾石，挖彼岸红壤，历时月余/，罄资二万，将寺内殿宇户牖，围/墙云路，均作修复。计有：维修牌/坊(并彩绘)、碑亭、二门及诸殿/；重修围墙二百米、山门一处；新/修铁门一处、云路五十米。另计：/西侧围墙，因民宅所系，尚未修到/原墙旧址。后侧围墙以外二十米为/寺内土地。鉴于历代小修，未作记/述，难于考证，故作碑记，一一勒/石于此。/

永登县文化馆

公元一九八二年十一月立





彩图5u-5-1 感恩寺金刚殿东侧塑像



彩图5u-5-2 感恩寺金刚殿北壁生死轮图局部："北拘卢州" byang-sgra-mi-snyan

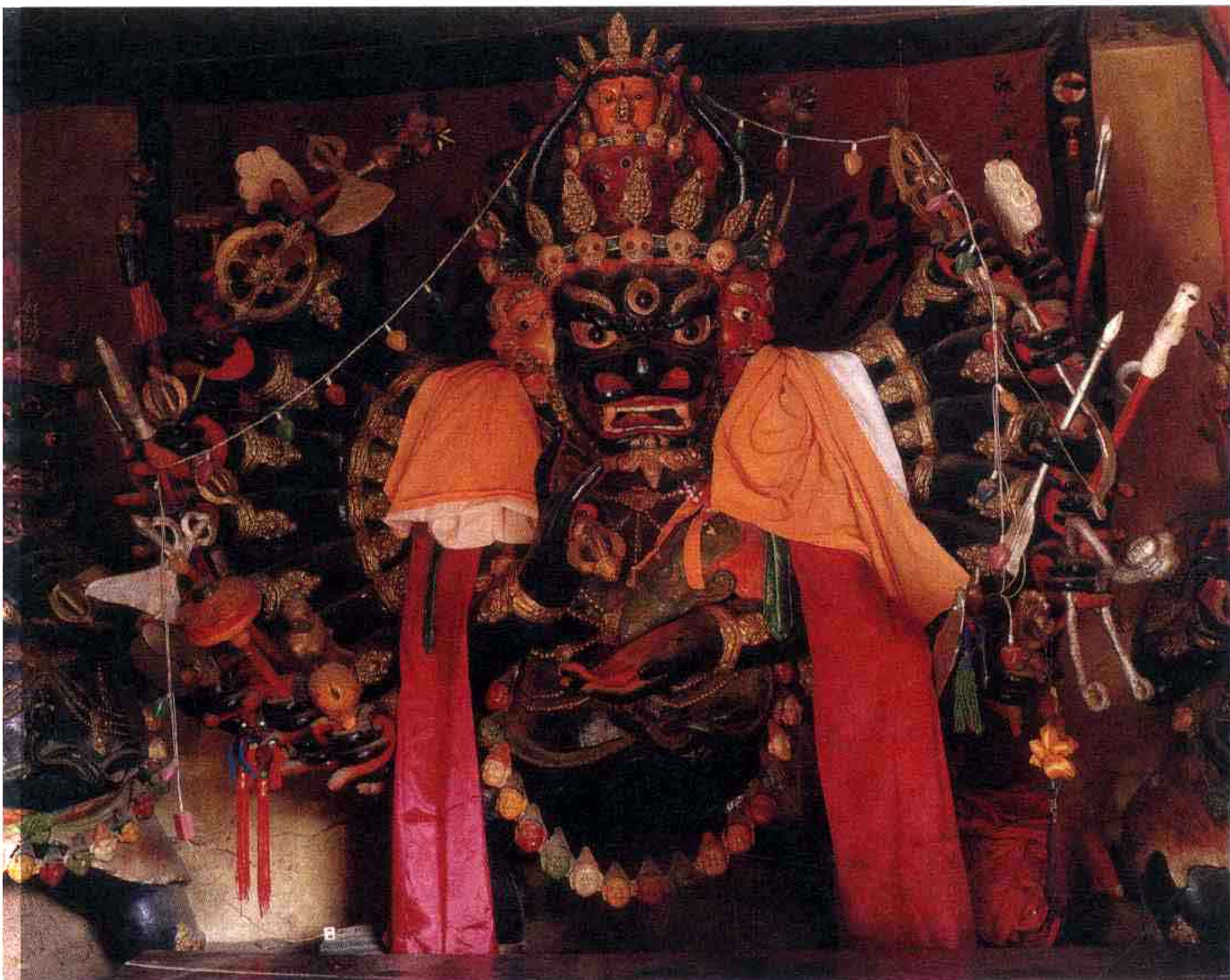




彩图5u-5-3 感恩寺金刚殿拱眼壁画日光菩萨化现除障明王像及汉藏文榜题



彩图5u-5-5 感恩寺护法殿护法神塑像



彩图5u-5-4 感恩寺护法殿主尊大威德金刚像

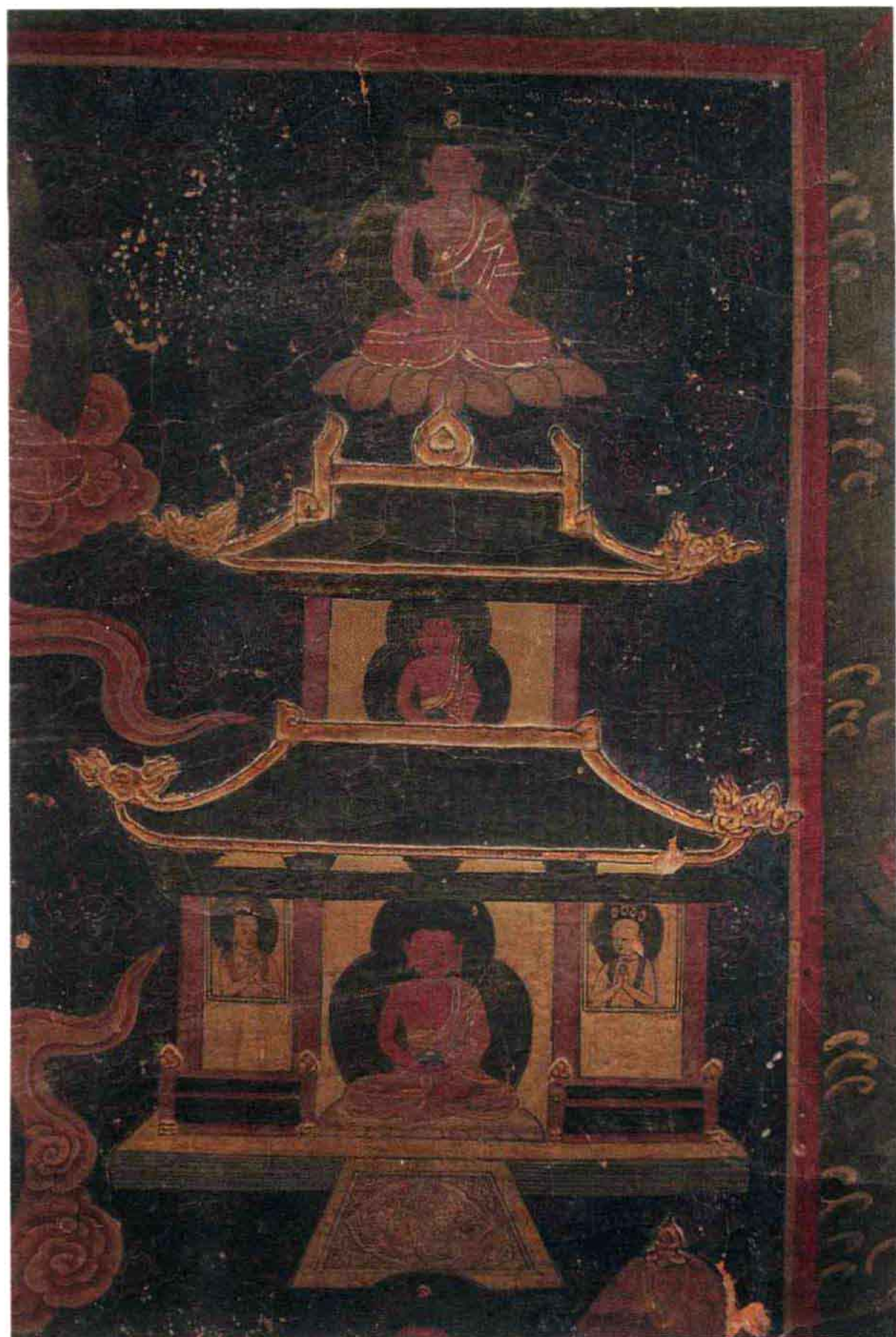


彩图5u-5-6 感恩寺护法殿吉祥天母像



彩图5u-5-7 感恩寺菩萨殿南壁塑像及无量光佛法会图





彩图5u–5–8 感恩寺菩萨殿南壁西端上部壁画



彩图5u–5–9 感恩寺菩萨殿南壁无量光佛法会图局部乐舞供养天女



彩图5u-5-10 感恩寺菩萨殿西壁壁画无量寿佛像



彩图5u-5-11 感恩寺大雄宝殿三世佛塑像

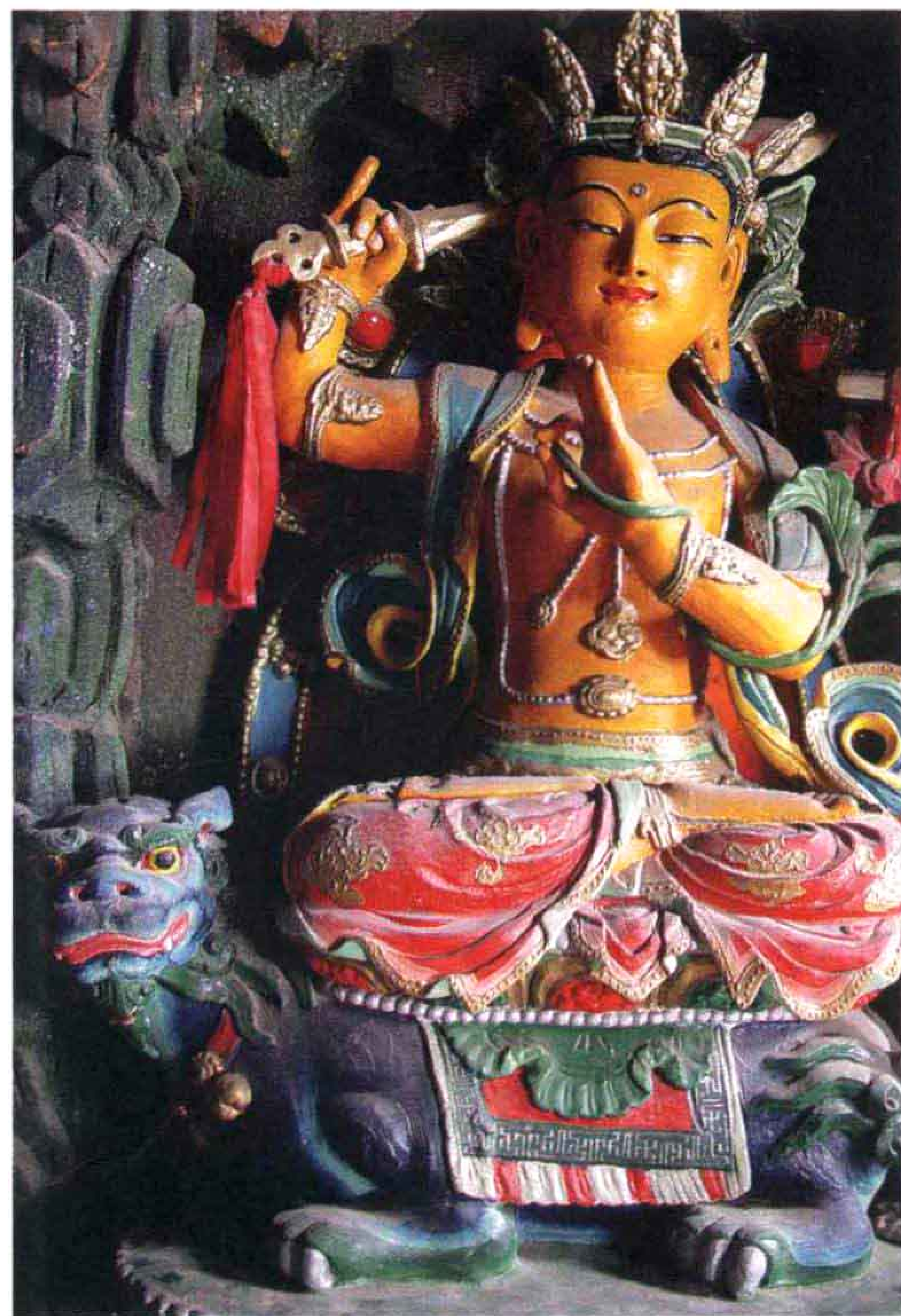


彩图5u−5−12 感恩寺大雄宝殿西侧十一面观音坐像





彩图5u-5-13 感恩寺大雄宝殿八大菩萨塑像其二



彩图5u-5-14 感恩寺大雄宝殿东壁下层影塑第75号岩龛文殊菩萨

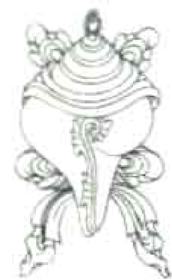
彩图5u-5-15 感恩寺大雄宝殿西壁上层影塑岩龛



彩图5u-5-16 永登县博物馆藏噶玛噶举派上师像　黄铜、鎏金、敷色，8.5×11.5×5.8厘米。出自感恩寺大雄宝殿主尊装藏，永登县博物馆藏，总号0033/分号012

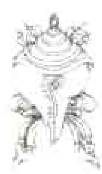


彩图5u-5-17 感恩寺大雄宝殿天花平綦彩画上乐金刚曼荼罗图





彩图5u-6-1 妙因寺万岁殿暗廊北壁东堵如意藤本生壁画全图（谢继胜摄影，李俊整理）





彩图5u-6-2 释迦牟尼佛 妙因寺万岁殿暗廊北壁东堵如意藤本生壁画局部（谢继胜摄影，李俊整理）



彩图5u-6-3 兔王本生 妙因寺万岁殿暗廊北壁东堵如意藤本生壁画局部（谢继胜摄影，李俊整理）

彩图5u-6-4 情节不明 妙因寺万岁殿暗廊北壁东堵如意藤本生壁画局部（谢继胜摄影，李俊整理）



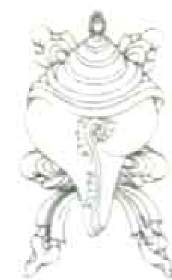
彩图5u-6-5 Shakyamuni Buddha with Arhats, Life Scenes, and Jatakas (Marylin M.Rhie and Robert A.F.Thurman eds, *Worlds of Transformation: Tibetan Art of Wisdom and Compassion*, pl. 001,p132., published in 1999 by Tibet House ,New York)





彩图5u-6-6 无量寿佛　妙因寺万岁殿暗廊北壁西堵无量寿经变壁画局部（谢继胜摄影，郭丽平整理）

彩图5u-6-7 无量寿佛右侧五尊坐姿菩萨　妙因寺万岁殿暗廊北壁西堵无量寿经变壁画局部（谢继胜摄影，郭丽平整理）



图版





彩图5u-7-1 妙湛寺石塔北立面（林秋平摄影）



彩图5u-7-2 妙湛寺石塔塔座北面梵文石刻（林秋平摄影）



彩图5u-7-3 妙湛寺石塔十字券洞顶部浮雕九尊曼荼罗（林秋平摄影）



彩图5u-7-4 妙湛寺石塔西立面上部（林秋平摄影）





彩图5u-7-5 妙湛寺石塔主塔西面龛像（林秋平摄影）



彩图5u-7-6 妙湛寺石塔主塔北面龛像（林秋平摄影）



彩图5u-7-7 妙湛寺石塔主塔须弥座东面（林秋平摄影）



彩图5u-7-8 广德寺多宝塔南立面





彩图5u-7-9 广德寺多宝塔上层东北隅小塔塔身嵌龛像



彩图5u-7-11 广德寺多宝塔上层主塔座



彩图5u-7-10 广德寺多宝塔上层小塔须弥座转角石雕



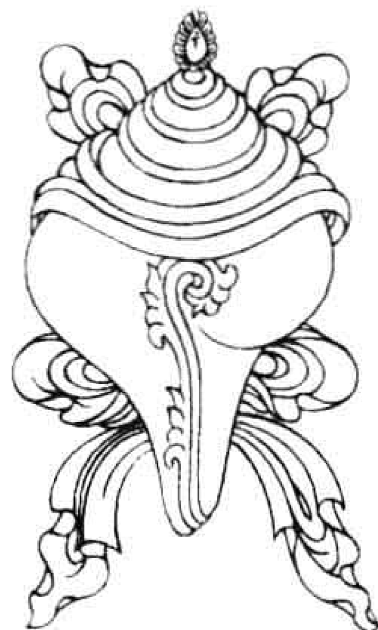
彩图5u-7-12 广德寺多宝塔塔座西南面龛像



彩图5u-7-13 广德寺多宝塔塔心龛像

第六节

妙因寺万岁殿暗廊佛传壁画辨识与风格源流



一、东西壁汉传佛传壁画

妙因寺位于甘肃永登县连城镇,东北距瞿昙寺约六十公里,属鲁土司家庙,位于鲁土司衙门西侧。由三世鲁土司鲁贤出家之弟喇嘛裸古鲁坚参建于明宣德初年,原从地名称西大通寺,宣德二年(1427)敕谕更名为妙因寺。正统七年,明英宗赐名大通寺,藏语亦称 tavu-thung rdo-rje-vchang。主要建筑物有:牌坊(已拆)、山门、鹰王殿、万岁殿、古隆官殿、金刚殿、多尔经堂、禅僧殿、大经堂、佛塔以及活佛宅院和若干僧舍。其中鹰王殿原有明景泰元年探花黄谏撰《敕赐大通寺记》石牌(已不存),万岁殿原供有朱元璋画像和"当今皇帝万岁万万岁"牌位,①故称万岁殿。作为名震一方的土司家庙,亦是瞿昙寺的属寺,殿内的万岁牌匾很可能与监修瞿昙寺的京城太监有关。万岁殿殿顶主梁有工毕墨书题记"大明宣德二年岁次丁未秋七月六日信官昭勇将军陕西行都司土官指挥鲁失加同室淑人李氏薛天速发心施命工盖造",②可以确定此殿建于宣德二年,壁画如无改动,亦当绘制于宣德二年。妙因寺在明代或许经过重修,例如成化十八年,该寺藏僧札失班丹在妙因寺东南一百米处建显教寺(实际上是整修,显教寺早于妙因寺),或许对妙因寺本身也进行修缮。然而,景泰碑记说明寺院初建时"靡不具备",寺院建好若干年后再绘壁画的情形并不存在,因而可以确认壁画是寺院建造时的作品,即宣德二年的壁画。青海瞿昙寺回廊壁画明代部分的绘制年代极可能也在宣德二年,而且两座寺院相距不远,且都是初期信仰噶举派和萨迦派的藏传佛教寺院,万岁殿的基本形制与建于洪武年间的瞿昙殿完全相同,同样置有暗廊。③

本文讨论的佛传壁画,绘于暗廊东、西、北壁,其中西壁绘太子装悉达王子,东壁绘佛装释迦,北壁西堵绘持钵佛陀,东堵绘触地印释迦牟尼成道图,方格构图佛传故事,即如意藤本生故事。根据画面构图的特点与透视关系,壁画是在原本封闭的暗廊内完成。妙因寺在清咸丰年间有过一次大的整修,现在寺院内的很多壁画都是这次整修中绘制或改绘的,其中万岁殿内左右壁与瞿昙寺宣德间藏传佛教十方密教绘画相似的作品,也在此时被重描。幸运的是,暗廊佛传没有扰动。由于画面酥碱起甲和历年游人信徒穿廊朝拜,佛传损毁严重,很多内容漫漶不清。佛传起始的西壁保存稍好,尤其是画面上部,东壁保存状况则较差。

妙因寺万岁殿佛传壁画绘制在暗廊的东西两壁,由西壁南堵开始,逐个情节自动将壁面分段,自下而上绘至该壁北堵。佛传至东壁北堵重新开始,循全壁至东壁南堵结束。东西两壁佛传壁画的每个故事情节皆有榜题框,遗憾的是框内没有墨书榜题,彩色榜题今已完全消褪而字迹不辨。其中西壁是乔答摩出家以前的情节,皆太子装束,自西壁南端下部开始向上,基本以波状曲线为故事情节发展脉络延伸至该壁北堵下端。其中可以辨识的情节分别是:帝释指示慈航、兜率请降、观察世间、家选饭王、乘象入胎、树下诞生、九龙灌沐、

①值得注意的是,万岁殿宣德二年的万岁牌位与瞿昙寺隆国殿万岁牌位同年所立。隆国殿殿内楠木木牌正中榜书"皇帝万万岁"五个金字,两旁为梵文、藏文对照。背款为"大明宣德二年二月初九日御用监太监孟继、尚义、陈亨、袁琦建立"。必须提及的是,瞿昙寺隆国殿供奉"皇帝万岁万万岁"牌匾开启了藏传佛教寺院供奉皇帝牌位的先例,康熙皇帝赐给七世达赖一块以藏、汉、满、蒙文书写"当今皇帝万岁万万岁"的牌位,七世达赖把它供奉在布达拉宫的殊胜三界殿正中。每年藏历正月初一,都率僧俗官员向此牌叩拜。其后的历世达赖均保持了这一礼仪。

②《甘肃永登鲁土司衙门报修档》题记图版,天津大学建筑学院、天津大学建筑设计研究院,2000 年,第 30 页。

③后期藏文史书《安多政教史》称妙因寺为大通多吉羌寺,说寺院初建时供奉从瞿昙寺迎请的金铜佛像(tavi thung mkhar nang du rdo rje vchang gi lha khang……dus gsum sangs rgyas kyi blug sgu sngon gro tshang nas gdan vdren skabs rjes su phyugs vbrangs pa dang. 藏文本,甘肃民族出版社,1982 年,第 130 页)。见《安多政教史》,智观巴·贡却乎丹巴绕吉著,吴均等译,甘肃民族出版社,1989 年,第 128 页。

从园还城、仙人占相……习学书数、箭穿铁鼓、悉达纳妃……得遇沙门、初启出家、夜半逾城、车匿还宫等四十二个故事情节；东壁是乔答摩出家成道以后，皆佛装，情节自东壁北端上角开始向下呈波状排列逐渐延伸至南堵下端，与西壁情节路径近似。可以辨识的情节有牧女献糜、船师悔责、鬼母寻子、双林入灭、均分舍利、结集法藏等四十三个故事情节。画面情节八十五个，与山西太原崇善寺回廊洪武年间初绘的佛传故事壁画数目基本相同。

妙因寺万岁殿佛传壁画从艺术风格分析，在绘画技法上与明代初年那种工笔重彩、堆粉沥金、线条分明、色彩鲜丽的风格相似，与瞿昙寺瞿昙殿的五十三参画风近似，而与同时代的瞿昙寺回廊壁画有所差异。由于要在仅有的两面壁内绘八十五个佛传情节，画师虽然也用山石、树木或云朵作为边框分割画面情节，但不能像瞿昙寺那样将整个情节作为场景穿插在符合透视关系的青绿山水画中，只是作为单个的局部场景均等对待。与瞿昙殿五十三参相比，妙因寺壁画的堆粉沥金只限定在人物的冠带、佩饰，房舍、宫殿的屋脊，没有大范围的贴金，保留了原作高超清丽的笔触，同时增添了高贵、典雅的气质。

作品在人物描绘和场景气氛的把握上具有大师风范。虽为工笔重彩，但用色更为浅淡，晕染较少，用线简洁而犀利，与明初人物壁画继承山西道观壁画的用线风格略有区别，人物服饰用线并不特别繁复细密，线条本身强调笔墨变化。特别是诸王捔力、习学书数、初启出家等情节中描绘的文臣儒士、私塾先生的衣饰，画师用不同的笔触、变化的线条，既展示了织物不同的质地，又表现了人物的形体结构。如教授太子的先生，着白色粗布衣，衣纹勾勒用笔尖锐直拙；随行文臣官袍厚重，线条流畅而有韧性；太子着绫罗，线条若缠绵游丝。妙因寺壁画几乎平涂上色，略加晕染，人物造型墨线清晰，五官用线略加点染，但落墨精准，表情生动传神，并善于以特定场景表达复杂的情绪。例如太子决意出家一节，着红色镶金官袍的太子右手叉腰，左手抬起坐于有脚踏的椅子上，神色沉静坚毅，身后为绘有水墨山水的背屏，左右随侍举团扇捧金瓶。与上方人物呼应的是跪在其下的七位大臣，引颈向上的姿势与微微抬起的臀部使得表情各异的众臣表达出共同的情绪：希望太子不要离家。整个画面有一种凝重的气氛，虽然没有明初壁画的过分堆粉沥金渲染富丽堂皇的效果，色彩亦清丽如江南水色，但两组人物及其相互关系透露出的高贵气质，使得壁画与所谓“民间画工”的作品区别开来，称得上是大师的杰作。壁画没有依照传统中国画将不同尊卑人物按不同比例描绘，王子、王后与侍从、奴婢，透视比例都是写实手法，大小相同。该殿与瞿昙寺回廊明代壁画描绘楼阁殿宇不同，它基本上都是单檐非重檐，殿宇结构以及它与人物的比例在绘画中演变成一种模式：极为写实的门窗比例被放大，留出的空间被正常比例的人物填充，使得楼阁殿宇变得矮小如同民房，建筑在这里失去了部分功能，似乎成为道具边框，也消弭了由堆粉沥金手法塑造的楼阁带来的皇室富贵气而趋于平民化，这是瞿昙寺壁画与妙因寺壁画的重要区别。如“车匿还宫”、“耶输悲痛”等。读者假如想到这些壁画的画幅在40厘米见方，对这些不知名的艺术家的创造力更会肃然起敬。

妙因寺万岁殿殿顶主梁有工毕题记，写明该殿完工于宣德二年。殿内暗廊佛传壁画据此可以确凿地断代在1427年，这在中国绘画史上是一个重要的年代！明代前期是中国绘画存世作品比较缺乏的时期，尤其是这一时期的人物画作品。虽然元明以来佛教或佛传壁画屡有创作，但至今仍然不能确定出早至宣德年间的作品。现今最早的明代佛传据传是绘于明永乐年间的山西太原崇善寺壁画，但也只是成化年间的摹本。明永乐年间僧人宝成编纂，初刻于洪熙元年（1425）的《释氏源流》刻本，宣德、正统、景泰、成化、嘉靖、万历刊刻六次。青海瞿昙寺佛传的年代也可以根据隆国殿的建造年代断代在宣德二年，但后代扰动较多，绘画风格与山西等地没有堆金沥粉的小青绿壁画风格相似，与得自辽金传承的重青绿风格截然不同；此外，瞿昙寺壁画一半为清道光年间补绘。四川平武报恩寺内回廊佛传绘于正统五年（1440）至天顺四年（1460）间，山西太原多福寺壁画绘制于景泰七年（1456）至天顺二年（1458），四川剑阁觉苑寺佛传绘于天顺年间（1557—1564）。现存明代壁画中有明确年代，可作为风格标尺者并不多见。所以，妙因寺万岁殿暗廊佛传壁画，其确定的堆金沥粉绘画风格，与瞿昙寺同年代的回廊佛传壁画在西北湟水和大通河流域形成独特的地方样式。

《释氏源流》刻本由僧人宝成于永乐年间编纂，洪熙元年（1425）刊刻，明代很多佛传绘画都是以此刻本为粉本的。然而，我们对照情节后发现，明代西北的佛传壁画，如瞿昙寺、妙因寺和感恩寺（弘治五年，1492）所绘“家选饭王”以前的情节在明刻本中无载。具体画法也有所不同，且宣德二年（1427）距洪熙元年仅两年，作为皇家寺院的瞿昙寺，更应该使用《释氏源流》粉本，妙因寺作为鲁土司家庙和瞿昙寺的属寺，为什么在同年的壁

画中没有使用同样的粉本？妙因寺万岁殿的佛传粉本的源头在哪里？进而追问，僧宝成《释氏源流》的刻本是根据什么粉本，还是明代初年组织画工创作刊刻了如此的一组佛传绘画？因为宋元时期的佛传壁画，重要者如山西高平开化寺佛传壁画、繁峙岩山寺金代佛传，元代则有稷山兴化寺，但其中绘画风格与情节安排，与《释氏源流》代表的明代样式并无直接继承关系。

汉地佛教美术与藏传佛教美术最大的区别之一，就是在佛教传入汉地不久，佛教美术就很快被地方化了，没有以最初传入的造像样式为基础形成一个宗教仪轨性质的造像量度经，很多造像粉本本身是在佛教图像地方化以后形成的，其中的图像构成和造型元素与传统的手法并无二致，从而为后世画家创作时留下了很大的挥洒空间。具体就佛传壁画来说，虽然在明代形成了汉地固定的情节和图像模式，但佛传故事本身一些社会世俗化的内容可以让画家根据当时的社会生活和自己的生活经历进行创造，从而造成佛传故事本身并无造型元素上的继承关系。

瞿昙寺、妙因寺和感恩寺是藏传佛教寺院，其中的藏传佛教壁画，以其特定时间和地点呈现的突出艺术价值早已引起了艺术史家的关注；其中的汉传壁画，尤其是瞿昙寺回廊壁画，同样引起学者的极大关注。然而，美术界很少有人知道妙因寺暗廊的佛传壁画以及感恩寺的壁画留存，遑论雷坛殿的雷神壁画，即使瞿昙殿内的五十三参壁画在寺院维修以前亦知者甚少。事实上，这些分布于庄浪河、湟水和大通河流域绵延明清两代的绘画作品，正如其跨越的地域所喻涵的意义，从黄土高原延展至青藏高原，为汉藏艺术的交流提供了样本，在明清之际西北地区寺院、塔、窟具有汉地成分的藏传佛教壁画中留下印记，对藏传佛教热贡艺术的兴起起到了促进作用。

这些壁画作品是明前期中国美术史上极为珍贵的作品遗存，并非"传统"意义上"民间画工"作品。壁画具有较高的艺术水平，是这些具有明确师承和丰富绘画经验的画师对前代风格创造性的继承和发展，特别是瞿昙寺回廊壁画小青绿山水与大场景故事情节画的完美结合，妙因寺佛传壁画在些微尺幅之间对人物之间气氛的把握，共同构成明清西北汉藏接壤地区作品群落，并形成独特的地域风格，我们甚至可以命名其为"(湟水、庄浪河、大通河)三水样式"，并将明初这种样式看作是中国绘画的主流之一，才能给予其恰当的评价。

二、妙因寺《如意藤本生图》图像渊源

我国藏传佛传壁画与汉传佛传壁画大部分内容相同，但稍有差异。完整的释迦牟尼传记，如15世纪末那囊·格桑曲吉嘉措索南旺波(sna nam btsun pa skal bzang chos kyi rgya mtsho bsod nams dbang po)著《释迦牟尼传》(原名《无误讲述佛陀出有坏美妙绝伦传记·善逝圣行宝藏》)(*sangs rgyas bcom ldan vdas kyi rnam par thar pa rmad du byung ba mdzad pa vkhrul pa med par brjod pa bde bar gshegs pavi spyod pa mchog gi gter/*)。④ 他在藏历第八个饶迥之第四十八年，也就是木虎年(1494)完成这部书。作者根据当时藏传佛教经典里所有关于佛陀本行的内容编撰而成。在此之前，大部分的佛陀事迹散见于各经典中，或者是以故事形式存在。在释迦牟尼的十二大宏行里，该书就"转法轮"这个部分内容，以事件发生的先后顺序记述得非常详细，可以找到几乎一切佛传经典的产生原由和经过。汉藏民族的传统文化乃至历史都有佛教的影响，而藏传佛教又以其传承的完整性和发展的独特性而著称于世。

西藏绘画中表现的佛传故事与内地寺院壁画稍有不同，早期的佛传壁画，如阿里东噶石窟所见11世纪前后的作品与西域佛传系统多有联系。现存的佛传，尤其是14世纪以后的佛传壁画主要是根据12世纪印度诗人格卫旺布(善自在 Kṣemendra/dge-bavi-dbang-po)《菩萨本生如意藤》藏文译本的情节绘制。译者为13世纪萨迦派译师雪顿·多吉坚赞(shong-ston rdo-rje rgyal-mtshan/)与印度学者 Lakṣmīkara。后由却窘桑布(chos-skyong bzang-po)于萨迦地方订正。《如意藤本生》有一百零八品都是有关释迦牟尼的本生故事，是作者集录其他经论中的本生故事，用诗体改写成的。藏文名为 *byang chub sems dpavi rtogs brdzod pa dpag bsam gyi vkhri shing*，梵名为 *Bodhisattvadānakalpatā*。⑤《如意藤本生》的最大特点是将佛传的内容与佛本生故事相互糅合，形成藏族佛传故事与绘画独特

④此书有达多汉译本，名为《释迦牟尼大传》，民族出版社，2002年。另著有《佛本生故事》(*Sangs rgyas kyi rnam thar bde bar gshegs pavi spyod pa mchog gi gter.*)有德格木刻版大藏经单行本S4048，第269页。

⑤收入东北帝国大学藏本藏文《大藏经·本生部》No 4155，《如意藤本生》藏文本有戴作民汉译本，名《释迦牟尼百行传》(白话《如意藤》)，四川民族出版社，1998年。噶玛噶举黑帽系第三世活佛让迥多吉(1284—1339)亦编撰有佛本生故事集《一百本生》(*karma pa rang byung rdo rjes mdzad pavi sangs rgyas kyi skyes rabs*)。

的“如意藤”故事系列，14 世纪以后逐渐成型，定型为一百零八个情节。如夏鲁寺措钦大殿内回廊壁画，长约百米，方格式构图，绘佛本生故事，画幅下方有藏文榜题说明，总计已达一百幅。⑥ 古格红庙的佛传壁画也是如此构图，白居寺佛传壁画同样是这一系列的延续，但内容则包含佛传和本生故事。至 18 世纪时，德格八蚌寺创建者司徒班钦・却吉琼乃（situ-pan-chen chos-kyi-vbyung-gnas，1700—1774）⑦撰有《本生如意藤卷轴画解说》，1733 年至 1737 年绘制完成《如意藤》唐卡系列，后来德格印经院刻成雕版流传，成为 18 世纪以来藏族艺术家模仿的范本。现今很多藏区寺院回廊壁画描绘的如意藤本生故事，大多遵奉司徒的样式，如大昭寺主殿回廊的壁画《如意藤本生经》。然而，虽然据格卫旺布所做《如意藤本生》绘制、情节为一百零八个的佛本生绘画出现在 14 世纪前后，如夏鲁寺佛传有《如意藤》的影响，但两者仍然有差别。青海瞿昙寺宝光殿外所绘方格佛传和万岁殿暗廊佛传当是《如意藤本生》的早期样式。

妙因寺万岁殿暗廊北壁东西堵所绘壁画分别为如意藤本生经变和无量寿经变，绘画风格为流行于永乐、宣德年间，受到夏鲁寺所代表的印度波罗—纽瓦尔样式影响的汉藏风格。这种安排或许透露出当时的艺术家已经意识到两种流派之间的差别而特意为之，在壁画的安排上加以体现。

万岁殿北壁东堵壁画高约 2.3 米，宽约 2.2 米，几乎为正方形构图。这种构图是 12 世纪前后波罗卫藏绘画方格式构图的延伸，至 14—15 世纪时方格变得细密，与中央主尊所占绘画位置形成空间反差。且在藏区西部这种构图比较流行，而以释迦成道像表现佛传是 12 世纪以来波罗流行样式，西夏元时期敦煌至河西走廊流行八塔变也是佛传图像的集中表现形式。因此，13 世纪开始出现的《如意藤本生》藏译本结合释迦成道像、形诸方格框式构图的时间大约在 13 世纪末，完整的图像例证是万岁殿壁画和我们下面将提及的罗宾博物馆所藏的一幅唐卡。

万岁殿北壁东堵墙高约 3 米，宽大约 2.6 米。壁画位于墙壁中上部，因为有房梁的穿插，在东侧边形成一个装饰带，上部屋梁间绘有一做供奉姿势的童子，下部因磨损，只可看到多层堆栈至顶部为三个三眼摩尼宝。西侧部分为主体的本生佛传壁画。整个画面由墨线分成独立格状，包括主尊共计一百二十五格，一百二十五个场景（彩图 5u－6－1 妙因寺万岁殿暗廊北壁东堵如意藤本生壁画全图）。整幅壁画以深红色为底色，小格场景内，根据内容变换场景色，所有形象以墨线勾勒形体后平铺敷色，人物皮肤用赭石色或灰白色着色，佩戴的帽冠、臂钏、璎珞等装饰用橘红色线条勾勒。虽然部分场景的背景例如山石、水波等描绘稍微简略，但整体壁画采用具象表现手法。

画面中央为降魔印释迦牟尼成道像。（图 1 妙因寺万岁殿暗廊北壁东堵如意藤本生壁画情节布局示意图）从示意图中可以看出，主尊居中心大格位置，周边的一百二十四格，纵向十列，横向十六行。主尊为释迦牟尼（彩图 5u－6－2 释迦牟尼佛），椭圆形的头光、身光，法相庄严，眉眼狭长，嘴略小，袒露右肩，身着沥粉堆金装饰的红色袈裟，发髻顶部有一宝珠，右手作触地降魔印，左手托钵作禅定印。主尊两侧有二胁侍菩萨而非二胜弟子。二胁侍，均椭圆形头光，嘴角上翘，戴波罗纽瓦尔样式五叶冠，三折枝立姿，双手当胸持莲花茎，身披绿色天衣，戴沥粉堆金的臂钏、脚钏及璎珞，下穿犊鼻裙。

舍身饲虎									
	圣友施辟支佛乳					流水长者子本生	顶生王求天雨七宝		
			弟子	涅槃		弟子			
	雄狮的故事						在兜率天		聚财的故事
		降服醉象					白象入胎		莲花王的故事
兔王本生		狝猴献蜜					树下诞生七步生莲		
		初转法轮	主尊				仙人占相		
	月光王本生	降服火龙	释迦牟尼				娶亲比武		
	童子道人本生	牧女献糜					道见病卧		
		苦　修					得遇沙门		
		落发贸衣					夜半逾城		
		金甲的故事						独角仙人本生	
勒那阇耶本生									睒子行孝本生
金毛狮王		象王本生							猴王本生
				大象的故事		鸯崛鬘遇佛	猴王以身渡猴	鹿王本生	

图 1

妙因寺万岁殿暗廊北壁东堵如意藤本生壁画情节布局示意图（李俊绘制）

⑥关于夏鲁寺佛传壁画，参看熊文彬《西藏夏鲁寺集会大殿回廊壁画内容研究》，《文物》1996 年第 2 期。Kurt Tropper，The Buddha-vita in the skor lam chen mo at Zha lu monastery，*Papers Dedicated To Ernst Steinkellner On The Occasion Of His 70th Birthday*，Edited By Birgit Kellner，Helmut Krasser，Horst Lasic，Michael Torsten Much and Helmut Tauscher，Part 2，pp. 941－975，Wien 2007 Arbeitskreis Für Tibetische Und Buddhistische Studien，Universität Wien.

⑦西藏噶玛噶智画派的重要画家之一。他从十五岁开始正式学习绘画和造像量度，一生游历西藏、印度和尼泊尔各地，接触了各种绘画流派的大量经典作品，最后集众家之长形成了自己独特的风格，八蚌寺的壁画和唐卡是他的主要代表作。

壁画引人注目之处是释迦牟尼佛的莲花座正前方下部开有一龛，内坐两位上师，立一僧人。画面右边的上师，戴一平檐桃形帽，身着袒右红色袈裟，考虑到瞿昙寺壁画两侧绘萨迦与噶玛噶举上师像，戴红帽者或为萨迦派上师；左边戴黑帽者为噶玛噶举上师，身着红色通肩袈裟，外披斗篷。两位上师相对而坐，双目平视对方，中间所立一僧人，虽手势与身体朝向右边，但回头注视左边上师。图像似乎表现两位上师在辩论，中间不偏不倚的僧人似乎是裁判。考虑到萨迦派和噶举派在蒙元朝廷的较量，及其在西北的势力扩张史实以及妙因寺修建者作为蒙古王室后裔的因素，此处描绘的两位上师身份当毋庸置疑。罗宾博物馆唐卡同样是如此画法。

主尊两侧中部为十六格佛传故事，应当是从四相图、八相图到“十二因缘”佛传的基本情节扩展出来，反映出八相成道图的演变趋势。第二、三圈现已确定的主题在示意图中明确标出。根据三圈图像内容所示，似乎为现世佛传的内容设在内圈，而前世本生的内容安置在外圈。一百二十四格场景除去十六格的佛传故事，剩下的数目正好是一百零八格，至少在数目上与《如意藤》经的一百零八个故事内容相吻合，或许是画工的刻意安排。目前已确认的情节，都是大家熟知的一些本生故事，例如兔王本生、猴王本生、九色鹿的故事、月光王的故事、睒子行孝本生等。画面中，有的场景中糅合了两个情节，有的则刻画最能体现情节的一幕画面，有的画面繁密，例如猴王本生，树木、山水布满整格。兔王本生格寥寥几笔勾勒出一位修行者、一只蹲立的兔子和熊熊大火之中的兔子，在格内左上角仅用一棵树的局部树冠代表整个森林，简单明了（彩图 5u－6－3　兔王本生）。但画面中的更多情节由两三个跪拜者与一两个或坐或立的佛构成，别无他物，加深了情节判定的难度（彩图 5u－6－4　情节不明）。

令人惊异的是，美国罗宾博物馆收藏的一幅唐卡（彩图 5u－6－5　Shakyamuni Buddha with Arhats, Life Scenes, and Jatakas），⑧与妙因寺万岁殿回廊壁画在题材、构图方面几乎完全相同。该幅唐卡，包括主尊共计一百四十三格（图 2　罗宾博物馆藏释尊佛、罗汉、佛传与本生故事唐卡布局示意图）。主尊左右两侧均三列，上下均四行，与妙因寺壁画相同，但因为主尊所占面积增大，故总列数多了两行，也就是多了十八格。在主题表现上，恰巧比壁画多了十八罗汉的内容。所以除去罗汉主题，两幅画场景数量是完全相同的。

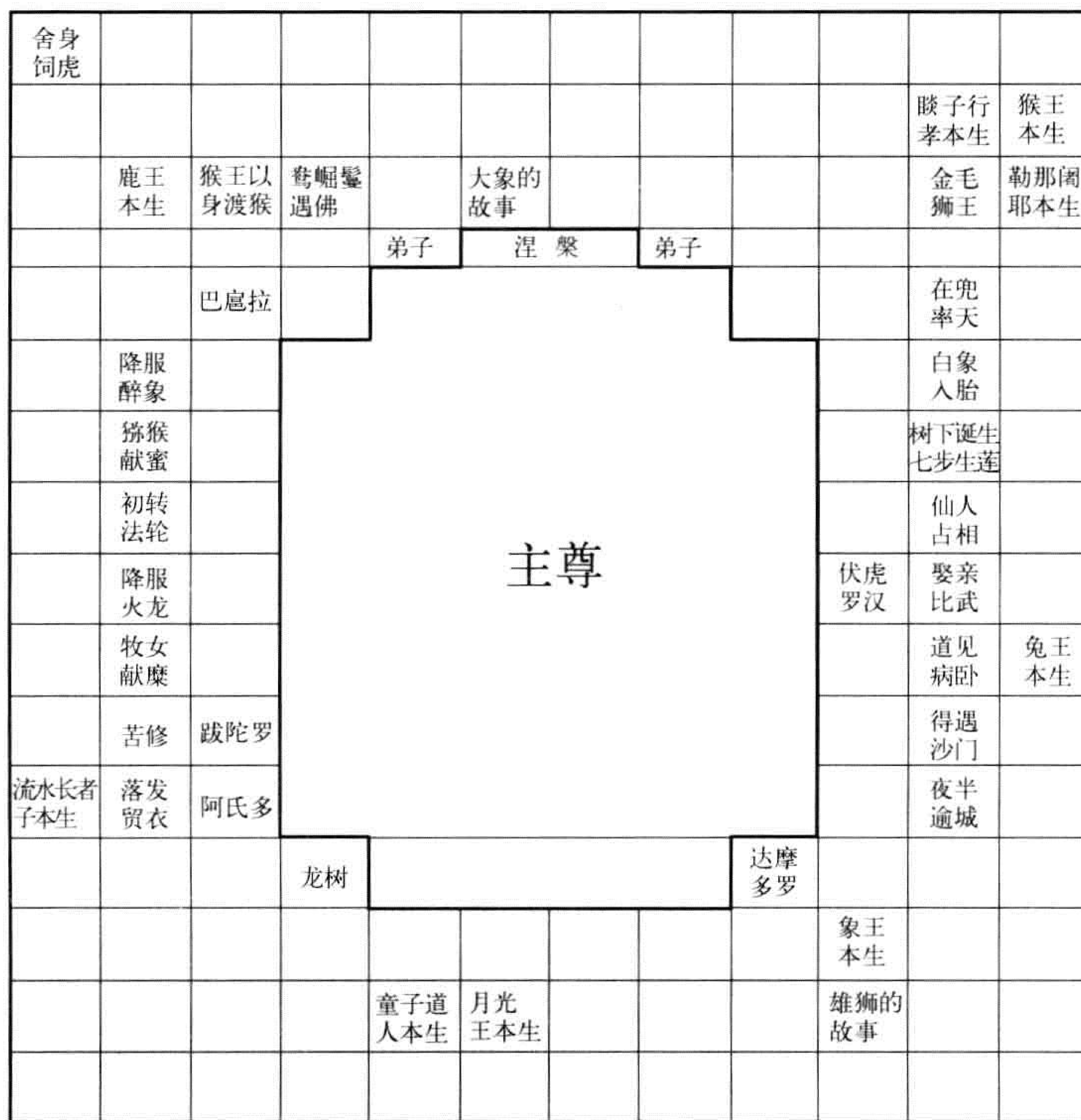


图 2
罗宾博物馆藏释尊佛、罗汉、佛传与本生故事唐卡布局示意图（李俊绘制）

罗宾博物馆唐卡第一圈两侧是十六罗汉，外加达摩多罗和龙树。“唐卡中十六位罗汉分居两侧方格内，每侧八位，上下垂直排列。只有几个能够尝试性辨认，例如冥想中的阿氏多把头裹在衣服下边，位于左边最下格。阿氏多上边是跋陀罗，这一列最上一位是巴扈拉。如果巴扈拉是排列的第一位，顺序是左右依次，那么阿氏多就排第十五位，他所在位置是和萨迦派罗汉序列相关联。”⑨达摩多罗位于主尊下方第一排最左端，主尊左侧的罗汉序列中从上而下第四方格内为手抚虎背的当为伏虎罗汉。⑩ 其中达摩多罗图像较为简括，居士身右侧上方有化佛，与晚唐五代敦煌绘画中的行脚僧形象更为接近，考虑到罗宾唐卡的年代在 15 世纪前后，说明达摩多罗图像此时已经完整进入藏传佛教绘画体系。此外，15 世纪以后的达摩多罗像往往与和尚或布袋和尚构成组像，作为西藏十六罗汉的外加的两位，然而，此像与达摩多罗相对的位置安置的是龙尊王佛或龙树，反而在两侧十六罗汉系列中描绘一位手抚虎背的罗汉，与宋元以来伏

⑧Marylin M. Rhie, Robert A. F. Thurman, *Worlds of Transformation*, Tibet House New York, 1999, p. 132.
⑨同上注。
⑩具体参看谢继胜《伏虎罗汉、布袋和尚与达摩多罗：13 世纪中国多民族美术交流个案分析》，《故宫博物院院刊》2009 年第 1 期。

虎罗汉的图像相同，我们或许认定他是伏虎罗汉。可以判定，罗宾这件唐卡反映了处在 14—15 世纪形成期的达摩多罗与伏虎罗汉的演变轨迹。

罗宾博物馆唐卡的构图样式在 14 世纪末至 15 世纪初的西藏绘画中是比较少见的，将十六罗汉作为环绕主尊的眷属，在 12—13 世纪的西夏元绘画中首次见到，例如东千佛洞第 7 窟穹庐窟顶，周边安置十六罗汉和四大天王，窟内墙壁则有表现佛传的八塔变；虽然窟顶残损没有找到达摩多罗和布袋和尚，不过相信或许会出现其中，因为肃南文殊山石窟窟顶西披可见布袋和尚。尽管如此，在 14 世纪左右的西藏唐卡中出现达摩多罗和布袋和尚，仍然是值得关注的民族美术交流现象，因为达摩多罗和布袋和尚图像进入藏传佛教造像系统与藏区西部和河西走廊的关系非常密切。

三、妙因寺北壁西堵无量寿经变

与万岁殿暗廊北壁东堵如意藤本生图壁画相对应，门西亦绘有一铺约与东堵等大的壁画。（图 3　妙因寺万岁殿暗廊北壁西堵无量寿经变壁画完整线描图）我们初步判定主题或为无量寿经变。⑪ 现今壁面下部及地仗有一定的损毁，中、上部虽有部分脱落、起甲，但仍清晰可辨识所绘诸多形象。

主尊形体最大（彩图 5u－6－6　无量寿佛），占据了整铺壁画中心，其他形象以主尊为中心对称排布。主尊，紫红色身像，椭圆形的头光、身光，细长的眼睛略微上挑，在额角处沥粉堆金了两朵莲花作为装饰，身量与东堵释迦牟尼佛相仿，着绿色剪边的红色袈裟，内衬绿色中衣，双手置于金刚跏趺坐的双腿上施禅定印，上托一同样沥粉堆金的平口钵。绿剪边，内嵌小朵沥粉堆

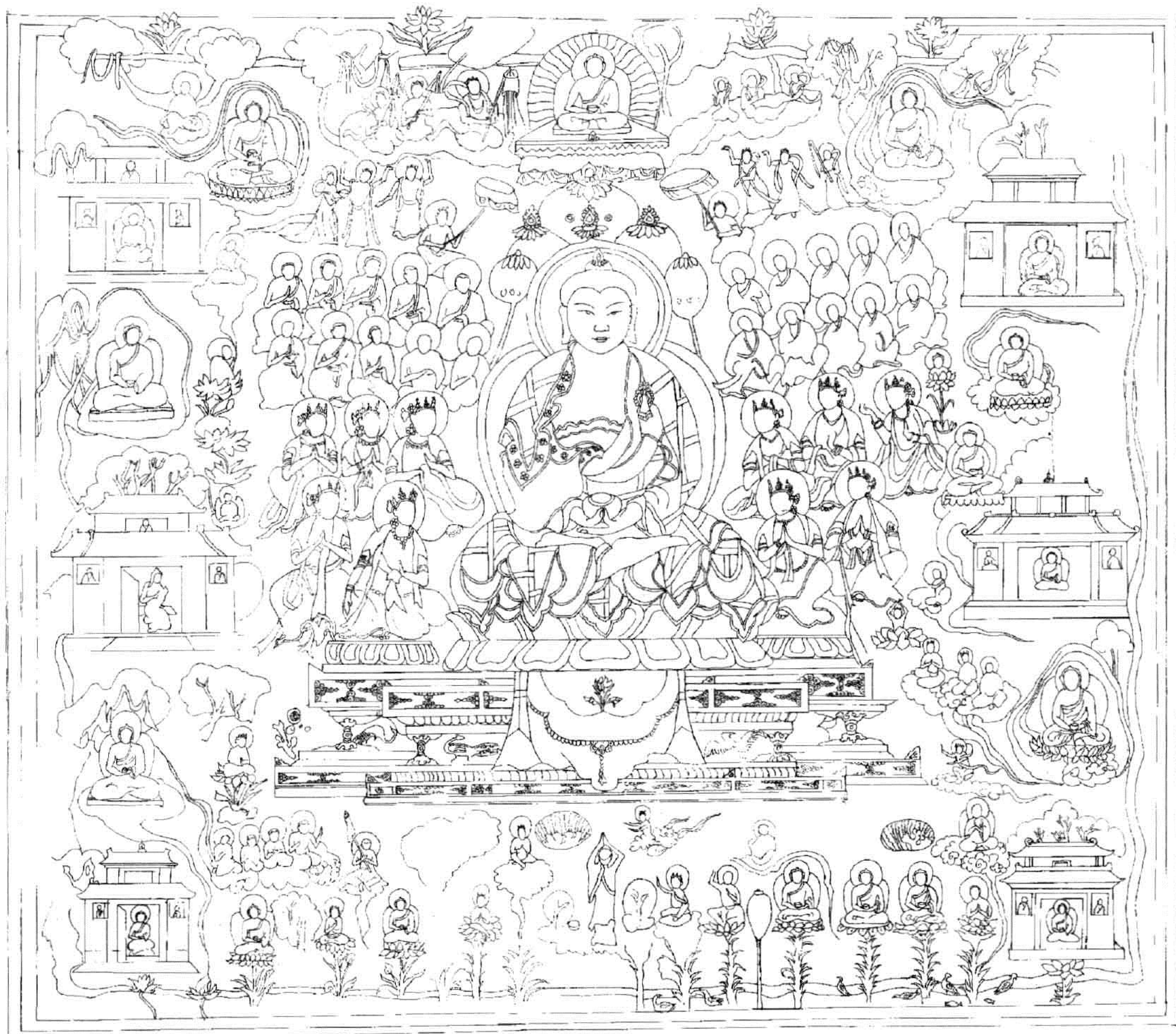


图 3
妙因寺万岁殿暗廊北壁西堵无量寿经变壁画完整线描图（钟子寅、郭丽平、闫雪、魏文、侯浩然绘制，郭丽平整理）

⑪此铺壁画主尊双手禅定托钵，周边有诸多菩萨、弟子。我们考虑万岁殿暗廊东西壁皆绘汉地佛传，北壁东堵亦为如意藤本生系列的释迦牟尼成道图，此壁的内容当与此主题呼应，或为释迦牟尼说法图。此像或者根据《无量寿经》（*Sukhāvativyūha-sūtra*）、《阿弥陀经》（*Amitābha-sūtra*）和《观无量寿经》（*Amitāyurbhavana-sūtra*）三部经内的细节描述对照壁画中的具体形象，大部分内容一一对应，故判断此壁画为无量寿经变，主尊为阿弥陀，然而，阿弥陀禅定托钵像极为罕见。宁强教授根据画面背景中的琉璃光图案，判定为药师琉璃光。如为阿弥陀或药师佛，皆当三位一组，与中央现世释迦牟尼构成三世佛，然此像只绘于南北两壁，所以说法图的可能性不能排除。

金莲花，清晰地将紫红色身像和深红色袈裟区别开来。袈裟上的带状勾线卷云纹装饰呈规则几何状排列。主尊头光之上的宝树枝叶繁茂，树冠之上是沥粉堆金而成的带有火焰纹的宝珠。树顶上一金边伞盖，上饰一沥粉堆金宝珠。主尊的莲花座，与两位胁侍菩萨的莲台同在一个十字折角须弥台座上。已由红色斑驳至白的座前披巾上绘有不明植物图案，似莲花。宝座束腰部分共有孔雀四只，虽有部分残损但仍可辨识。该台座上的装饰如金刚杵、孔雀、莲花，皆采用沥粉堆金手法。主尊左右的里侧，自下而上绘有五尊施不同手印、具有不同身色的坐姿菩萨及众比丘等，相向而坐；外侧是在屋宇内禅定修行的高僧、萨迦派上师及散落布局在背景中的众比丘、众供养菩萨。

这铺壁画，与感恩寺内菩萨殿的左壁那铺壁画绘画形象，⑫即主尊、众菩萨、众比丘及其背景布局中的宝池、宝花、宝果、宝树、宝伞等绘画手法和构图如出一辙，根据相关经典可以判断为是无量寿经变。

整铺壁画采用对称构图，中间菩萨对称分居在无量寿佛两侧，供养菩萨、比丘等也对称布局等。然而画师尽量打破这种四平八稳构图所产生的稳定、平衡感，将云朵承托的众比丘漂浮在空中，环绕在上下相连的屋宇之间，产生一种云层缭绕感，又不失秩序感。此外，主尊上、下方绘有手执伞幢的八欲供和莲花座上的化佛等，每组人物之间基本都以茂密的树冠和建筑物等作为轮廓线加以区分、衔接，形成既密不可分、又各自有别的壁画布局。值得注意的是，整铺壁画的背景满绘菱形、并斜向平行排列的呈“十”字交叉的琉璃光，壁画的最下部为有水鸟的莲池。这铺壁画的构图形式，很容易让人联想到敦煌石窟唐、宋之际流行的经变画之布局安排方式，但却没有后者壁面上以散点透视手法描绘的亭台水榭等所营造出的开阔的立体空间感。不过，从中可看出该无量寿经变的构图受到了汉地佛教艺术因素的影响，且这种汉地因素在甘青地区的影响一直持续到15世纪。

此外，在该铺壁画东侧外缘自上向下的第二座重檐屋宇内，底层半掩半开的正门内有一戴红色帽的萨迦派上师稳坐其间。他头戴红色帽，腮部微鼓，面色沉静，双目专注地盯着他左手大拇指与食指紧捏的圆形物，似为一珠；右臂微抬当胸，手里似轻捻一法轮。此幅壁画中再次出现了萨迦派上师的形象，而不见噶玛噶举派上师踪影，仍旧可见萨迦派对身为蒙元后裔的鲁氏家族的重要影响。

整铺壁画与万岁殿暗廊北壁东堵及东、西壁壁画一样，均为工笔青绿重彩画艺术风格，但佛、菩萨的造型手法(彩图5u－6－7　无量寿佛右侧五尊坐姿菩萨)，尤其是面部略圆、眉眼狭长的画法，及其冠带等所用的“堆粉沥金”绘制技法，均为元、明初藏区及甘青交界地区藏传寺院壁画的典型画法。典型者，如画师对主尊释迦佛两侧下部呈坐姿菩萨的绘制，平静、圆润的脸部，比较细且内收的腰部，头上以厚重“堆粉沥金”技法绘制的五叶冠、硕大的圆形花瓣状耳珰和细长的三角形臂钏造型等，都是明初藏传、汉藏融合佛教寺院壁画中较为常见的画法。如宣德初年的瞿昙寺壁画，及此后完成于正统九年(1444)的北京法海寺壁画等，依旧可见上述藏式装饰因素。

四、汉藏风格的形成

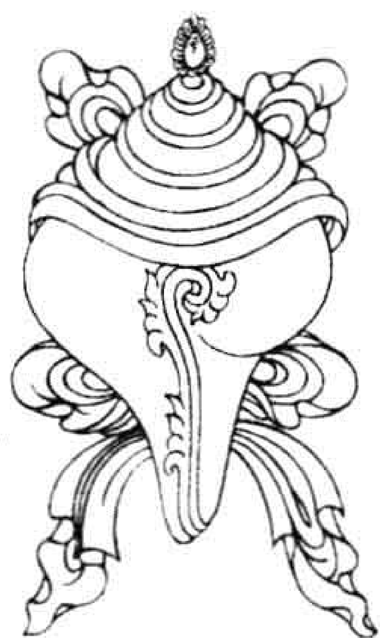
妙因寺万岁殿暗廊北壁门西的无量寿经变与门东的降魔印释迦佛和方格构图佛本生故事，是典型的明初藏汉风格，无量寿经变中的胁侍及听法菩萨，与西藏夏鲁寺壁画的风格几乎完全相同，高发髻、五叶或三叶头冠，衣裙可见尼泊尔纽瓦尔样式，但其中已经糅合了汉地绘画的因素。这些壁画绘于宣德二年(1427)，夏鲁寺后期壁画大致绘于14世纪初，两者相距大约一个世纪，说明卫藏艺术经过元一代在汉地的发展，至明代初年已经形成一种藏汉造型元素水乳交融的新风格。瞿昙寺、妙因寺在这种艺术风格发展的进程中具有至关重要的作用，从事绘画的艺术家在湟水、大通河和庄浪河三川奔流入河之地，在青藏高原与黄土高原的接壤地带，面对不同地域和不同民族的艺术遗产进行创作，使得明代初年这种藏汉风格在整个西北地区的寺院、石窟等壁画中得到了长足的发展，并一直绵延下去。我们会有这样的疑问：瞿昙寺各殿的藏传佛教壁画与瞿昙殿五十三参、回廊壁画，以及妙因寺万岁殿殿内主壁的藏传佛教造像(清咸丰年间重绘)与暗廊东西壁等完全汉地风格的壁画是否为不同的工匠所绘？瞿昙寺明代佛传那种深入骨髓的汉地式样不是生活在湟水或大通河流域内的画师所为，极有可能是请外地的

⑫感恩寺内菩萨殿的左壁那铺壁画，详见本章第五节。

画工绘制。是否如卓仓民间传说，瞿昙寺的壁画是随明代驻军由南京过来的画工所绘，抑或监修瞿昙寺的太监很可能带来了宫廷的画家指导当地画工创作？然而，明初的南京，甚至产生浙派和院体绘画的江南尚不存在如此的壁画风格；会不会像清代道光年间那样，画工来自庄浪河流域的永登(平番)？假若如此，我们从壁画的风格甚至可以析离一种甘肃永登的地方风格，它与山西十分“民间”的明代壁画，与北京及四川匠气奢华的明初绘画有一定区别。

第七节

云南昆明官渡妙湛寺石塔与湖北襄阳广德寺多宝塔



北京真觉寺塔闻名遐迩，被奉为“金刚宝座塔”这种特定形制佛塔传入中国的鼻祖与圭臬。而南方的妙湛寺石塔及广德寺多宝塔的始建年代与之相去不过一二十年，前者更早于真觉寺塔，这使得它们同样成为金刚宝座式塔的珍贵实物。而且，它们塔座之上的五塔部分甚至全部采用了藏式塔的基本形制，这使得它们也成为明代藏传佛教艺术在南方广施影响的重要证据。

一、云南昆明官渡妙湛寺石塔①

“官渡渔灯”为昆明八景之一。这个古镇曾是滇池东北岸边的交通要冲，因渡口而得名：“滇城之巽（东南）隅二十里，有郭曰蜗洞……乡士大夫游赏缆船于渡头，吟啸自若，陶陶而忘反，命之曰官渡。”②赛典赤·瞻思丁（1211—1279）治滇时致力水利，疏浚上游河流，滇池水位下降而致官渡成为集镇。这里的民众素朴，“尤笃于浮图氏”，而位于古镇中心、坐北朝南的妙湛寺就是见证。综合寺中所存金石材料来看，妙湛寺历尽沧桑，屡经成毁，略述如下。

妙湛寺肇建于元世祖至元庚寅（二十七年，1290），落成于成宗元贞元年（1295），主要建筑为妙德阁与总持大殿，功德主杨庆。③

寺原址地势低湿，滇池涨水时有淹没之虞。杨庆的孙辈杨宗等人虑及此，于泰定丙寅年（三年，1326）将寺从郭外宝象河北岸边移建城内东北隅高地上，次年完工。李兴贤与其二子李生、李陵共同襄成重建，他们建殿宇供毗卢像。方山正禅师出任此寺第一任住持。天历年间（1328—1330）当地曾发生火灾，适值此寺迁建不久，幸免于难。④

明永乐间（1403—1424）发生地震，民居尽坏，寺中除东西双塔屹立而外，其余殿宇无存，以至寺久沦倾颓。⑤

宣德（1426—1435）、景泰（1450—1456）间，钦差镇守云南的太监罗珪出资，对妙湛寺大加兴复，殿供三佛，阁祀万佛，其他如轮藏、禅堂，乃至庖庾、门庑、垣墉、阶级，无不具备。天顺壬午冬至成化乙酉年春（1462—1465）在寺左增建毗卢殿和光明殿，分别供奉法身佛毗卢遮那和化身佛。⑥

15世纪中叶的繁盛景象未能长远，“未经数纪，田遭冯夷（水灾），寺被祝融（火灾）”，仅山门和其中的两尊金刚神像得以幸存。一时间佃户逃走，僧人流散，田产遭霸占，“寺基竟成荒丘”。⑦正德十六年（1521）地方官员主张此寺“久无僧住，木瓦零落，相应拆卸、搬移、搀修、改造，立为祠祀”，⑧即是当时情形的真实写照。明代贬谪于滇的著名文学家杨慎

①《云南旅游》编辑部首席摄影林秋平先生专程拍摄并惠赐照片，使本节的写作得以顺利展开，谨致谢忱。在收集图像与文献材料的过程中李俊负担了大量工作。

②元顺帝元统三年（1335）云峰普祥撰《创建妙湛寺碑记》（见附录妙湛寺碑文一）。此碑后于清嘉庆丙寅年（十一年，1806）重刻，拓片见北京图书馆金石组编《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第49册，中州古籍出版社，1990年，第160页。

③同上注。

④同上注。

⑤据清嘉庆十一年（1806）文鸿书撰《历代重修妙湛大塔庙碑记》，拓片见《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第77册，第194页。这次地震未见史志详载，待考。

⑥据明成化元年（1465）吕困撰《妙湛寺增建佛殿记》。碑现嵌于官渡文庙碑墙上，拓片见《中国西南地区历代石刻汇编》第14册云南省博物馆卷，天津古籍出版社，1998年，第35页。参见清乾隆五十一年（1786）张凌云撰《钦命镇守云南太监罗公墓志铭并序》，拓片见《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第75册，第62页。

⑦据《历代重修妙湛大塔庙碑记》、清嘉庆十二年（1807）释正定撰《重创妙湛禅寺真空本悟大和尚行实并塔铭》，拓片见《中国西南地区历代石刻汇编》第14册，第147—150页。

⑧（明）何孟春《何文简疏议》卷八、《祠祀疏·题为立祠祀以表忠义报勋贤事》。

(1488—1559)留有《妙湛寺》绝句一首,同样道出了那种荒凉:

废刹临官渡,香台夜景澄。

僧言龙火焰,却是打渔灯。[9]

嘉靖(1522—1566)、万历(1573—1620)间,在一马姓人家的延请之下,本悟(字真空,号莱斋)、兴扬(1521—1599,字一斋)[10]师徒重修妙湛寺,除恢复重建总持殿和妙德阁而外,先后还建有两翼的通明阁和文明阁及其配殿、东西厢楼、应真殿与罗汉殿;铸佛、菩萨铜像三十余尊,塑天王、护法、罗汉像三十余尊。一时香烟鼎盛,僧众广多。[11] 昆明名僧读彻(1587—1656)童年时祝发于妙湛寺,其父碧潭为寺中都讲僧,读彻随父听经至万历二十六年(1598)转投他处,[12]则当时妙湛寺的形势可推知大概。

崇祯(1628—1644)前后该寺迭遭灾变,先有雷震,后遇兵燹,蹂踏不堪。[13]

清康熙年间,住持教卓叩化官员,重修补葺。康熙三十五年(1696)六月初八夜,昆明地区发生5.5级地震,震中烈度为Ⅶ度,震中大约就在官渡附近。[14] 妙湛寺也未能幸免,竟至“瓦飞壁走,殿宇倾颓”,东西双塔上部也受损严重,翌年冬加以兴复。[15] 17世纪末或18世纪初,昆明岁俗在农历二月十九日于官渡妙湛寺庆摩醯首罗天(一般认为即大黑天)诞,“踏青行歌为乐”,[16]可知妙湛寺当时在昆明地区的宗教活动中有一席之地。

乾隆初(1736)譬喻经公住持妙湛寺,连年修补。乾隆三十二至三十四年(1767—1769)发兵征缅,夫马浩繁,云南自然首当其冲,加上水旱不时、佃户拖欠,妙湛寺逐渐陷入难于支应的境地,乡党维持此寺四十年。后因大殿朽腐,嘉庆十一年(1806)乡党公议重建,将原基升高若干,治办庄严。[17]

道光十三年(1833)七月二十三日嵩明、杨林一带发生8级大地震,在这场史载云南最强地震中,东塔震裂,西塔坍塌。[18]

受咸同兵燹(杜文秀起义)波及,妙湛寺半毁。[19] 建国初,寺内曾设区政府,大跃进后又设过煤站、工厂、医院等,殿堂或被拆除,或改作他用。1982年官渡区文物普查时,妙湛寺毁圮殆尽。2002年整体重建。[20]

根据《创建妙湛寺碑记》所载,首创此寺的功德主杨庆为兼擅瑜伽显密的轨范僧(梵文 ācārya)。[21] 南诏大理本有密法流传,在密教中轨范僧是对传法上师的敬称。明时云南地方“其僧有二种,居山寺者曰净戒,居室家者曰阿吒力”,[22]以此追溯,杨庆既为僧,又有杨宗等四名嫡孙,很可能属后者,亦即明清云南所谓“土僧”,[23]主要从事为人举办祈荐法事活动。由于轨范僧多有家室,因此也出现了世家的现象,[24]杨庆孙辈致力于振兴祖业或与之有关。虽然杨庆行迹让人联想到密宗修行,但在这里他作为建寺功德主而非住寺修行者身份出现,从碑文描述来看,总持大殿塑释迦牟尼与迦叶、阿难二弟子以及菩萨、罗汉像,未见修持密宗的确切依据。正如碑记中描述的那样,寺殿之名让人联想到“妙湛总持不动尊”,[25]这是《楞严经》典章句。此寺第一任住持为方山正禅师,历代名僧亦多为禅僧,罗珪兴复此寺时建有“禅堂”,它自身也被称为“禅寺”。[26] 元明以后禅宗渐行滇

---

[9] (明)杨慎《升庵集》卷三三“五言绝句六句附”。

[10] 据妙湛寺一斋和尚塔铭,拓片见《中国西南地区历代石刻汇编》第14册,第62页。

[11] 据康熙三十七年(1698)王继文撰《重修妙湛寺碑记》(拓片见《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第65册,第112页)、康熙《嵩明州志》卷七“仙释·本悟”条、《重创妙湛禅寺真空本悟大和尚行实并塔铭》。

[12] 参见昆明市宗教事务局、昆明市佛教协会《昆明佛教史》,云南民族出版社,2001年,第243页。

[13] 据《重修妙湛寺碑记》、《历代重修妙湛大塔庙碑记》。

[14] 参见胡耀雄、刘正荣《公元1696年昆明地震考证》,《地震研究》1996年第3期,第286—290页。

[15] 据康熙三十五年罗国珍撰《重修妙湛寺塔记》(拓片见《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第65册,第91页)、《重修妙湛寺碑记》。

[16] (清)高奣映《鸡足山志》(康熙四十二年,1703)卷八。

[17] 同注⑤。

[18] 云南省地方志编纂委员会总纂,云南省地震局编撰《云南省志》卷三《地震志》,云南人民出版社,1999年,第5—6页、36—37页,《中华人民共和国地方志丛书》。2002年西塔已修复。

[19] 《昆明佛教史》,第192页。

[20] 参见王永泉主编,中共昆明市官渡区委、昆明市官渡区人民政府编《螺峰逝水——官渡古镇历史文化回眸》,云南美术出版社,2006年,第63页;许明《可爱的官渡》,云南人民出版社,1989年,第25页。

[21] 亦即《创建妙湛寺碑记》落款所谓“阿佐梨”。“阿遮利耶,梵语也。唐云‘轨范师’或云‘受教师’。旧曰‘阿阇梨’,讹也。”见(唐)慧琳《一切经音义》卷一三,《大正藏》第五十四册,第384页。

[22] 明景泰《云南图经志书》卷一“云南府·风俗”。

[23] 如《新建妙湛寺石塔记》所称。

[24] 参见王海涛《云南佛教史》,云南美术出版社,2001年,第244—247页。

[25] (唐)般剌蜜帝译《大佛顶如来密因修证了义诸菩萨万行首楞严经》卷三,《大正藏》第十九册,第119页。

[26] 如嘉庆十二年《重创妙湛禅寺真空本悟大和尚行实并塔铭》。

土,至于炽盛,妙湛寺的历史正反映出这种特点。[27]

妙湛寺还以塔闻名地方。寺有三塔,前文提到的东西双塔原位于寺中前院内,亦即官渡八景中的“双塔交辉”(一曰“笔写苍穹”)。这是一组平面方形的密檐式实心砖塔,外形上尚留存了大理崇圣寺三塔的些许余韵。云南人袁嘉谷(1872—1937)记载:

官度妙湛寺有方塔十三层,确似省城大德寺之双塔,[28]已圮其一。塔砖皆有佛像,梵文五排。释文者云:有伽蓝字,有塔形,亦可贵也。[29]

1957年维修东塔时的确发现有梵文塔砖,有待研究。

另一座塔则是本书关注的重点,即矗立在山门外的石塔(彩图5u-7-1　妙湛寺石塔北立面):“妙湛寺本有浮图三,而此独当寺南,殊关风脉。”[30]关于建塔缘起与大致过程,可参考塔座北面券门两侧及东面券门北侧镶嵌的三通石刻铭文,即明天顺二年(1458)二月陈谦撰《新建石塔颂》、三月建塔题名(汉藏文)、[31]四月沐璘(1429—1458)[32]撰《新建妙湛寺石塔记》(见附录碑文二至四),材料的丰富亦足可见此塔在当时的独特地位。从中不难得知,石塔建造于天顺元年(1457,丁丑)十月至二年(戊寅)三月之间;塔座西面券门北侧嵌清康熙三十五年(1696)罗国珍撰《重修妙湛寺塔记》(见附录碑文五),铭文称“建于元至正年间”,恐讹。[33] 盖天顺二年“即寺之前辟地,复造浮图一规”,可见为新构无疑。石塔功德主亦是罗珪。罗珪,广西柳州人,寺中有碑记载,宣德时罗珪出镇云南,[34]但最确切的说法应当是其同事沐璘所指的“壬申”,亦即景泰三年(1452)。从其他史籍来看,他活跃于天顺、成化间,[35]也即修建金刚塔前后:天顺元年罗珪始作为镇守云南左监丞奏告,[36]四年为闸办银课奉命之云南,[37]五年为纳金事奏告;[38]宪宗成化皇帝即位时他曾得赏赐,[39]约卒于成化四年(1468)或稍前。[40] 他的衙署择地官渡,后来那片地方就因他而被称为“罗衙”,地理位置的邻近也是他选择妙湛寺来做功德的一大原因。罗珪不但重修斯寺,而且使得其规模远逾往昔。这既是他“性慈好义,喜舍弗吝”[41]的体现,更与明朝统治者注重在边疆与少数民族地区随俗立教、化导向善的民族和宗教政策一脉相承。

关于此石塔的形制,陈谦在《新建石塔颂》中描述得很精辟:

金辉正立五浮屠,高大光明真实义。

东西南北辟四门,通远十方无障碍。

塔座上矗立五座浮屠,这在现代被称为金刚宝座式塔,也正因此

[27]明宣德九年(1434)郭文撰《重建玉案山筇竹禅寺碑记》曰:“初滇人所奉,皆西域密教,初无禅讲宗也。前元既一南诏,鄯阐人有雄辩大师(1229—1301)者,以奥学宏器,归自中华,始倡讲宗于兹寺,滇之缁衣俊秀者,翕然从之,而其道日振。自是名蓝巨刹,弥布遐迩,南诏之有僧宗,师实启之也。”

[28]昆明大德寺双塔创建于明成化十三年(1477)。

[29]《滇绎》(1923)卷三,载袁嘉谷著,袁丕厘编《袁嘉谷文集》卷三,云南人民出版社,2001年,第131页。

[30]同注⑮。

[31]藏文碑文落有年款“tavi ming then shun lo gnyis pa zla ba g…”(大明天顺二年□月),月份不明。藏文数字一至三均以ga为前加字,总的来看当与汉文碑文的时间相应。其内容包括礼赞、祈愿等,并非翻译汉文碑文所记建塔执事人员。

[32]“中奉大夫右布政古闽陈逊既述其大概于前,征南将军右都督古□沐璘复记其美于后”(《妙湛寺增建佛殿记》),后者应即指天顺二年四月的这篇铭文。目前我们掌握的材料中,《新建妙湛寺石塔记》(见附录碑文四)中未见撰者名款,但根据记文中线索和后人叙述可推定为沐璘。正德《云南志》卷一九上《列传四・名宦四》记沐璘“天顺元年升右军都督,特进荣禄大夫,六月卒,年二十有八”,(明)天启刘文征《滇志》卷一〇《官师志第七之一・总部宦贤》(云南教育出版社,1991年)等沿用此说,职衔与《新建妙湛寺石塔记》所述吻合,但卒年不确。这篇塔记堪为明证,也与实录所述吻合:“〔天顺二年六月乙丑〕云南总兵官、右都督沐璘卒。璘,昂之孙也。正统十一年(1446),荫父职为云南左卫指挥佥事,荐升云南都司署都指挥佥事。景泰元年(1450),黔国公斌卒,升璘都督同知,佩征南将军印,充总兵官镇守云南。天顺元年,军民耆老历言璘耿介廉明,伟有谋略,历任以来,威惠远著,事妥民安,乞加升授以慰军民之望。诏褒嘉之,升右都督。至是卒。”(《明英宗实录》卷二九二,第4—5页)

另可参见同书卷二七九,第8页(天顺元年六月戊申)所述沐璘升职事,亦可证《云南志》等书所记之讹。

[33]罗国珍“考其遗记”而做出此判定,但目前我们见不到更早的材料。疑将石塔前身比定为《创建妙湛寺碑记》中提到的“丽谯”(形容高楼),过街塔确有被视为高楼的例子,如:“古居庸关……城之中有过街塔,临南北大路,累石为台如谯楼,而窾其下以通车马。上有寺名曰泰安。”(《昌平山水记》,转引自《钦定日下旧闻考》卷一五四“边障三”)不过“丽谯”的修造在移建之前,而且碑文没有明确提及晚至至正年间。

[34]《钦命镇守云南太监罗公墓志铭并序》指罗珪于“宣德时奉命来滇镇守”,《历代重修妙湛大塔庙碑记》亦记修治妙湛寺在“宣德、景泰间”。

[35]参见方国瑜主编,徐文德、木芹纂录校订《云南史料丛刊》第四卷,云南大学出版社,1998年,第101—102页。

[36]《明史》卷三一五《列传第二百三・云南土司三・木邦孟密安抚司》,《英宗实录》卷二七六,三月甲子朔。

[37]《明史》卷八一《志第五十七・食货五・坑冶》,《英宗实录》卷三一四,四月己酉。参见《续文献通考》卷二三《征榷考・英宗天顺二年仍开浙江福建等处银矿》。

[38]《英宗实录》卷三三五,十二月辛巳。

[39]见(明)王世贞《弇山堂别集》卷七六,“赏赉考上・宪宗即位之赏”。

[40]《宪宗实录》卷五一,二月癸丑。

[41]同注⑥。

在1956年列入云南省第一批文物古迹保护单位名单时称之为"金刚宝塔",[42]现在这种称呼已经流行开来。而四面均辟券门,门道交叉呈十字形,故而被称为"穿心塔"(图1 妙湛寺石塔平面示意图)。这种称谓可见诸明万历年间昆明人倪辂笔记:"穿心塔,在官渡。螺精为怪,建塔镇之。市有碑,蒙氏摩诃嵯会盟立。"[43]此后各种方志笔记皆沿用镇厌螺精而建塔说,不过这在最初的金石材料中没有明文指证。按建寺塔慑服妖魅的做法相当普遍,在云南也颇风行,同书还记载了"圆通洞有蛟为害,盘龙僧建寺镇之"等说法,阿吒力僧尤善此道,兹不赘举。

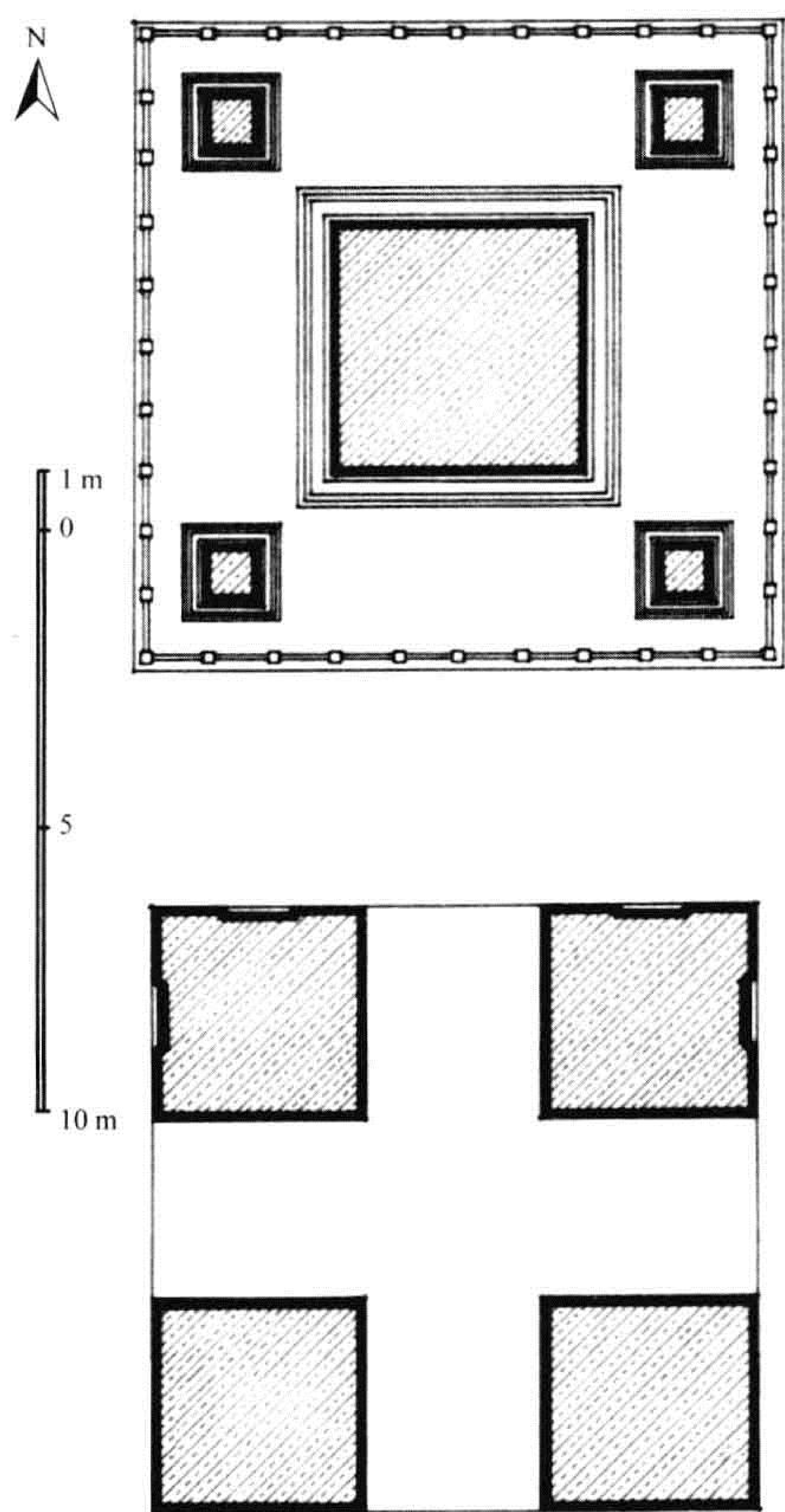


图1
妙湛寺石塔平面示意图(参考梁思成等《未完成的测绘图》,清华大学出版社,2007年,第103页)

此塔全体用糯米饭与黏土拌合、黏结浅黄色砂石砌成,故最初称"石塔"。塔座平面正方形,边长10.4米,高4.8米,顶部四周有历经修补的石雕栏杆,其中北面栏杆与其他三面样式不同且较高。四面的券洞各宽2.8米,高3米。塔座西面在券门上方嵌石匾一方,楷书"延寿法门"四字;东门上方石匾刻"功德宝塔"字样。这两块石匾边框浅刻卷草纹,均有"鄙昜(阳)张茂书"小字落款。南北两道券门上方同样嵌有石匾,但铭刻的则是兰札体梵文。北面刻有五字梵文//lāṃ maṃ pāṃ tāṃ dhi(彩图5u-7-2 妙湛寺石塔塔座北面梵文石刻),分别是五部佛母(藏文 yum lnga)的种子字,系从其名号的首字变化而来,依次对应佛眼佛母(梵文 Locanā 或 Buddhalocanā,藏文 sPyan ma,东方金刚部母)、忙摩鸡(梵文 Māmakī,藏文 Mā ma ki,南方宝部母)、白衣佛母(梵文 Pāṇḍaravāsinī,藏文 Gos dkar mo,西方莲华部母)、救度佛母(梵文 Tārā,藏文 sGrol ma,北方羯磨部母)以及虚空界自在佛母(梵文 Dhātvīśvarī 或 ākāśadhātvīśvarī,藏文[nam mkhav] dbyings kyi dbang phyug ma,中央佛部母)。[44]南面的梵字脱落斑驳,仅个别笔画尚可揣摩。由于北面刻五部佛母种子字,相应的南面最有可能是五方佛的种子字,而最后一字 aḥ 尚较清晰,这通常是不空成就佛的种子字,这在一定程度上印证了我们的设想。此外,第二字可能为 hūṃ,象征东方阿閦佛。以此类推,南面梵文石刻或可复原为//oṃ hūṃ trāḥ hrīḥ aḥ(图2 妙湛寺石塔塔座南面梵文石刻还原推想图),依次对应佛、金刚、宝、莲华、羯磨部主。两块梵文匾有类似的卷草纹边框,梵字下方还线刻有覆莲图案。晚明人记塔"周遭皆梵字",[45]似即指这两处,而当地风俗铭刻梵文(当指真言)能起到震慑妖魔的作用,因此塔座上的梵文咒语与螺精的传说紧密联系在一起。

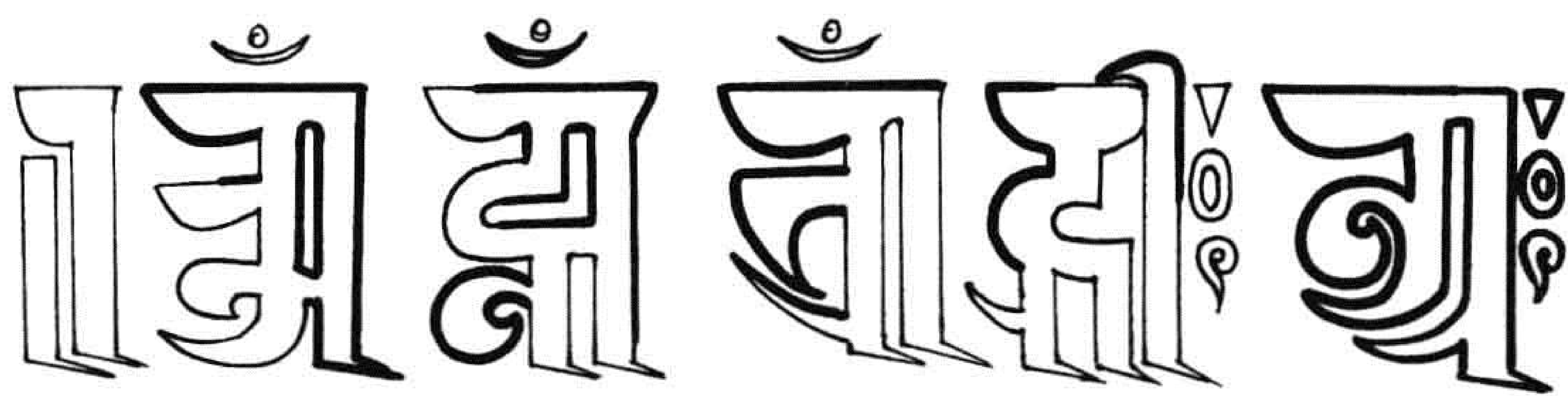


图2
妙湛寺石塔塔座南面梵文石刻还原推想图(廖旸绘制,粗线为尚能辨识的字迹,细线为还原推想)

与国内现存其他金刚宝座式塔相比,妙湛寺石塔很突出的一点就是正方形塔座的四面均开有券门,形成十字形的宽阔通

[42] 见文化部文物管理局编《全国各省、自治区、直辖市第一批文物保护单位名单汇编》,文物出版社,1958年,第297页。唯名单中分列"金刚宝塔"和"延寿塔(穿心塔)",似实为一塔。

[43] (明)倪辂《南诏野史》卷下"南诏古迹"。《南诏野史》各版本文字多有出入,此据(清)王崧《云南备征志》卷八,(台北)成文出版社,1967年,第530页。参见(清)王崧校理,(清)胡蔚增订,木芹会证《南诏野史会证》,云南人民出版社,1990年,第378—379页。

[44] 上述五部佛母与各部的对应关系还有不同说法。例如忙摩鸡—金刚部、佛眼佛母—宝部。不过似无一种排列可与同塔五部佛种子的序列(详下)完全对应。通常又认为虚空界自在佛母即白度母,救度佛母为绿度母。

[45]《滇志》卷三,"穿心塔"。同书下一条记:"梵字塔,在府东地藏寺,相传梵僧封邪魅者。周遭皆梵字。"

道。这实际上是元代以来过街塔的一种变化形式。除了北京(居庸关云台、卢沟桥)、镇江等地建有过街塔而外，昆明万庆寺元代白塔(1911年毁)也属于相同形制，即文献中所谓"穿衢而建"，㊻"塔圆、基方、洞容人行"。㊼ 与妙湛寺石塔更接近的还可举出昆明城中的元建穿心鼓楼(建国初已拆除)：

穿心鼓楼耸峙于薛尔望街头，为砖筑之方形堡垒，高丈余，长宽倍之。堡间洞门相交，作十字形，建筑精巧罕觏，以其旁无阶梯，知其初高峙台上者，必仍如万庆寺元人所造之塔也。㊽

昆明的这些古建筑为探讨妙湛寺石塔形制的渊源提供了线索。过街塔在内地始见于元代，明清仍有修造，如北京法海寺过街塔建于清顺治十七年(1660，已毁)。过街塔本身也存在塔群组合的现象，仍以最著名的居庸关云台为例，元时台上原造三座藏式白塔。由此看来，过街塔与金刚宝座式塔之间的关系是一个饶有趣味的课题。

妙湛寺石塔十字券洞交叉位置在顶部嵌有一块2.5米见方的浮雕石板，为九尊曼荼罗(彩图5u－7－3　妙湛寺石塔十字券洞顶部浮雕九尊曼荼罗)。曼荼罗主体为八叶莲花状圆轮，轮周饰平和的火焰纹，方框四隅填充卷云图案，局部尚存朱砂的鲜明色彩。中央莲台位置雕一尊佛坐像，头朝向北，肉髻大但低平，比较起来髻顶宝珠显得格外醒目。着袒右袈裟，胸前露出僧祇支上缘，露足结吉祥坐于覆莲座上，双手掌心向上，左手压右手，结定印，衣纹深而略显无序。八叶莲瓣边缘饰三叶卷草，中各居一佛，大率与主尊类同，唯不露足。部分保存较佳，可看出脸方圆、鼻宽、口阔，额头靠近发际线位置白毫浮凸；头顶浮雕二层较白毫更大的连珠表示螺发；耳廓顶部高过发际线，这让双耳显得过分大且生硬；颈短而肩窄，对躯体四肢的刻画偏于薄弱；佛陀仿佛是坐在覆莲瓣顶端平铺的木板上。总体来看，造像不够精工，只有弓形的眼睛带有一丝藏式艺术的色彩。这件曼荼罗浮雕的题材尚不能完满判定，旧说为金刚界九会曼荼罗，㊾但浮雕曼荼罗的图像特征与经轨描述有很大出入。定印趺坐佛像以释迦、弥陀等最多，从这个角度看也可以考虑无量寿九尊曼荼罗，不足之处是这种曼荼罗中的无量寿佛当作菩萨装。

塔座上面的塔群中，四隅小塔高约4米，中间主塔高约11.2米，尤显高峻崇隆。这五座塔均为藏式塔形状，覆钵下部收分明显。主塔尤为突出，下有七层圆形石雕覆莲座(七宝金刚圈)、正方形叠涩束腰须弥座(边长5.5米，高2.7米)接塔座，而上部再以比较简单的束腰须弥座式平头方龛、仰覆莲台接相轮以及华盖、双重宝瓶形塔刹，因此塔整体显得特别高瘦，与敦实的元代藏式塔区别非常明显。四隅小塔(彩图5u－7－4　妙湛寺石塔西立面上部)的突出特点是没有精细雕琢出相轮，而是用细长的八角形石柱取而代之，这使得塔刹整体类似于经幢。小塔的基座部分为束腰叠涩须弥座，纵向有拉长的感觉，与细瘦的塔身、塔刹相应。

主塔塔身四面各开一连弧形尖拱顶龛，内设佛像。其中，东面佛龛局部经水泥加固，造像风化严重，仅能辨认石胎大体形状：露左足，结降魔跏趺坐，从左肩斜至右腋的凸起线条意味着佛着袒右袈裟，左手置跏上结定印，右小臂已残损，手印不明。南面龛内佛坐像大体相同，犹可见垂右手结印。西面龛(彩图5u－7－5　妙湛寺石塔主塔西面龛像)龛壁可见重层痕迹。总的说来造像保存相对较好，可见莲台为复瓣仰覆莲花，花瓣尖外挑，佛右臂残损，但可辨认出双手结定印。北面龛(彩图5u－7－6　妙湛寺石塔主塔北面龛像)造像面容上部残，口鼻部和耳廓几乎用僵硬的直线来表现，左手结定印，右小臂残损过半，举右手当胸、印相不明。主塔塔身四面龛中佛像，整体风格特征与塔座十字券洞顶部的九尊曼荼罗浮雕非常接近，例如偏弱而含糊的躯体表现，矮鼻梁与阔鼻翼，过分凸现的人中与微微向下耷拉的嘴角等等。龛像座下莲花上也横置木板状物，只不过它和莲台一样平面略有弧度而不至过分生硬。仰覆部分高度大致相当的这种莲座常见于藏式艺术，但上沿通常作连珠纹。

主塔须弥座束腰部分折角处雕刻跪姿托举力士，皆作胡貌，半袒上身，下着膝上短裤，佩戴项饰和粗大的耳环、腕钏和脚镯，身后帛带飞扬。束腰四面均界为三栏(彩图5u－7－7　妙湛寺石塔主塔须弥座东面)，中栏普遍风化严重，可见浮雕花叶痕

㊻《滇志》卷三，"地理志第一之三·古迹·云南府·白塔"。

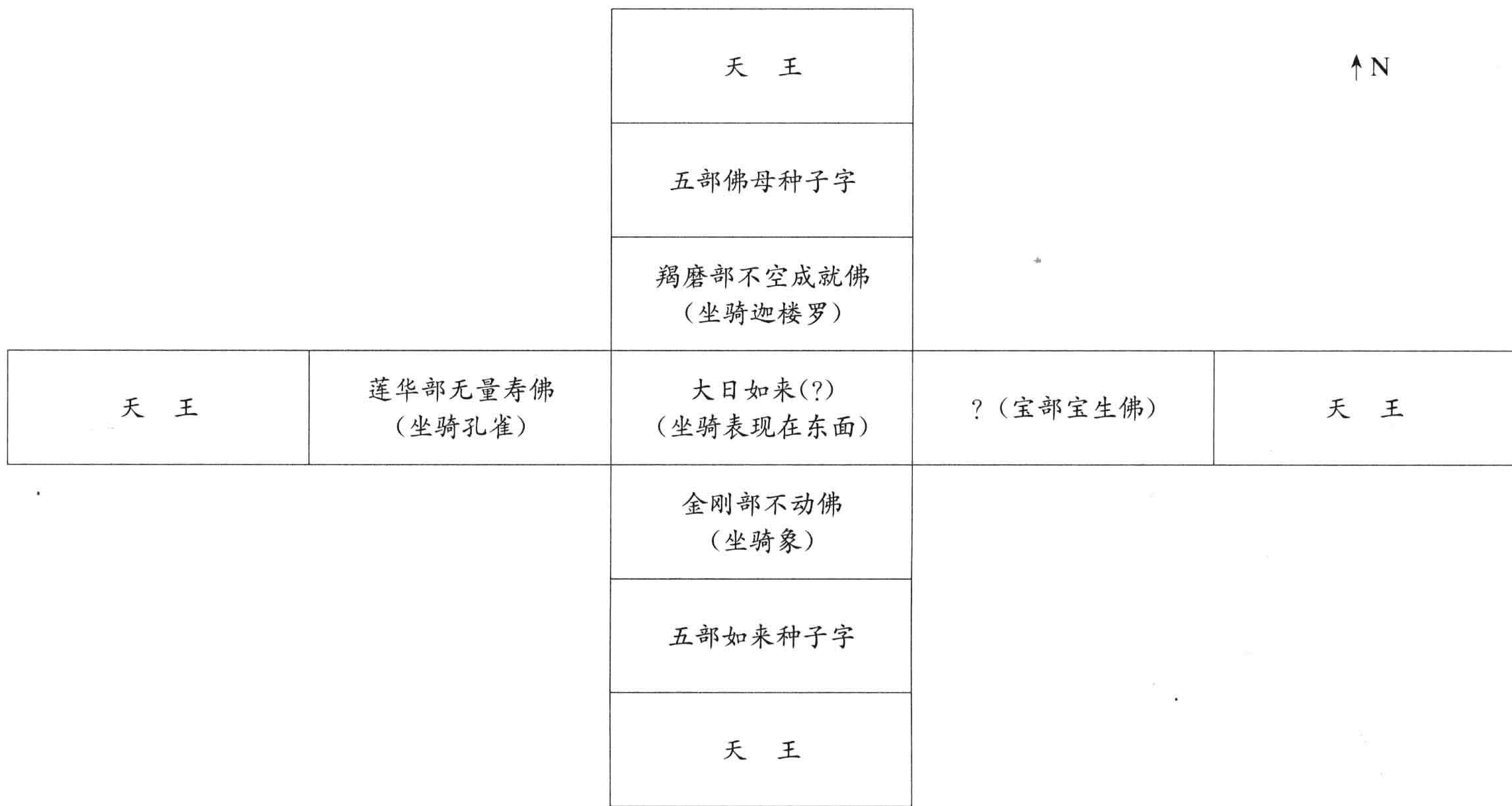
㊼《滇绎》卷二，"白塔"条。

㊽夏光南《元代云南史地丛考》第十章"元代滇宗教之盛"，中华书局，民国二十四年(1935)，第137—138页。刘敦桢对引文末句的判断存疑，见《云南之塔幢》，原载《中国营造学社汇刊》第7卷，1945年第2期，收入《刘敦桢文集》(三)，中国建筑工业出版社，1987年，第416页。《元代云南史地丛考》，第136—137页描述"万庆寺白塔，系砖筑，高丈余，建于会城南关外东岳庙前。塔下有台，高亦丈余，台有洞门，可以通行"。

㊾例见袁一锋、郑石平等编撰《中国宗教名胜事典》，上海人民出版社，1996年，第235页。

迹；两侧则表现瑞兽祥禽，周边围绕祥云、莲花等图案，以衬托其神圣性质。束腰上浮雕的鸟兽亦可与五方佛联系起来：东面蹲狮（中央佛部大日如来），南面卧象（东方金刚部阿閦佛），西面一对回首顾盼的孔雀（西方莲花部无量寿佛），北面人头鸟身的迦楼罗（从造型上看更接近迦陵频伽，北方羯磨部不空成就佛）。

主塔的铜制塔刹与华盖非常精美。和很多内地的藏式塔一样，这里也用宝葫芦作为塔刹，而且双重宝葫芦进一步延伸了人们崇仰的视线，两部分之间用重叠的莲台相连接。华盖上立铜铸武士像，手中持琵琶、剑、羂索、塔等，为护世四天王像。总的来看，主塔四面龛中的佛像、塔座南北两面的五部佛与佛母梵文种子字、华盖上的四天王，构成了一个立体的曼荼罗。[50] 由于十字券洞顶部所嵌浮雕石板正位于整座塔平面的中心位置上，而大日如来也存在结定印的例子，因此也不能排除该九尊曼荼罗与大日如来有关的可能性。这样，对于整座佛塔的图像安排似可作如下推定：



由于图像细节不够清晰，主塔东面的佛龛包括坐骑是否对应相同方位的如来，尚有待进一步确认。

在天顺二年三月的碑上，汉藏文均提到“如来降生延寿无量宝塔/如来成等正觉菩提宝塔”，这为探索建塔初衷提供了一点线索。佛教有所谓八大灵塔，即与释迦牟尼重要行迹有密切关系的八处圣地，7、8世纪前后巡礼灵塔之风兴盛起来。其中就包括“第一迦毗罗城龙弥儞园是佛生处，第二摩伽陀国泥连河边菩提树下佛证道果处”，[51]亦即汉藏文碑上提到的两座宝塔。藏传佛教中同样也信仰八大灵塔（藏文 bDe gshegs mchod rten brgyad 善逝八塔），对应于降生、成道的塔通称莲聚塔（藏文 pad spungs mchod rten）和菩提塔（藏文 byang chub mchod rten）。[52] 而在另一方面，《新建石塔颂》特别提到“稽首多宝佛如来”；后世又称主塔为“多宝佛塔”，四隅“旁列菩萨、辟支、罗汉、轮王四塔”，[53]这种描述同样也是值得注意的。

石塔虽然修筑坚固，是妙湛寺保存最好的建筑之一，但在历史上也曾历经磨难。这与所处的地质环境有直接的关系。妙湛

[50]这种曼荼罗构成与布置类似于明正统四年（1439）北京法海寺大雄宝殿天花板种子字曼荼罗，参见苗天娥《浅谈法海寺曼荼罗的深刻内涵》，《北京文博》2006年第1期，图三。

[51]（宋）法贤译《佛说八大灵塔名号经》，《大正藏》第三十二册，第773页。

[52]藏文部分第14行提及 pad spung byang chub m…（mchod rten），似即“莲聚菩提塔”。

第17行提及 pad ma spung … +（chub）chen povi . chod brten，前段即“莲聚”，后段拟还原为 byang chub chen povi mchod rten“大菩提塔”。此碑多处将 mchod rten 拼写为 mchod brten。

[53]同注⑤。

寺位于官渡区螺峰村，别称螺峰寺，“其处有山，周一里许，皆螺壳积成。居人于平地掘井，深二丈余，亦皆螺壳，并无杂土”，[54]从地质学角度说即含大量螺壳的矿质泥炭化黏土，这也是传说中镇压螺精的现实依据。建造时仅浅埋10—15厘米毛石作为基础，下有木桩及石灰、黏性土与碎螺壳等拌合物，[55]遭遇中强地震时，会由于沉降不均造成局部垮塌。因此康熙三十五年的地震中它同样受损严重，“已圮其半”。尽管《重修妙湛寺塔记》称同年整修“如旧”，但保存至今的塔究竟能否真实反映出明时的面貌呢？古建筑学家的观点是：

除须弥座及塔脖子之平面未采用十字折角形，及十三天未隐起线道外，其全体形范与局部比例，尚存明代喇嘛塔之轨制。惟台上四隅之小塔四座，其须弥座颇大，而覆钵较小；十三天以上部分，尤类清代之经幢、墓塔，其经近世改修，殆无疑义。[56]

所言甚明，兹不赘述。除此而外，从主塔四面龛像风格来看，也的确存在历经后世修补、重装的可能性。

1938年11月9日，中国营造学社成员刘敦桢率莫宗江、陈明达对此塔进行调查、测绘，[57]当时“塔上草木繁茂，树根循石缝下侵，已使塔之一部崩裂，宜急设法芟除”。[58] 1964年、1983年政府两次修葺，1996年该塔被公布为全国重点文物保护单位。因塔基沉降，曾堵住三面的券门，充当马厩；而地下水位上升，至被水淹没。2001年时已沉入地面以下约1.5米，且沉降不均衡致塔尖偏向东南。2002年官渡镇全面重修古建筑，作为重修妙湛寺工程的一部分，2001年12月至2002年7月间由河北省建筑科学研究院成功实现整体顶升，升高2.6米，并对塔体进行了防风化处理。[59]

关于“金刚宝座式塔”的定名与源流，学术界尚存争议，包括献金刚宝座规式的“西域番僧班的达”究竟来自西藏抑或印土，仍有未决之处。就对于廓清有关争议来说，妙湛寺石塔有着特殊的意义。必须注意到，它比成化九年(1473)建成的北京真觉寺金刚宝座塔(详见本书第五章〔中〕第一节)还早十五年。而且这里五座塔塔身均呈瓶形，显然与藏式艺术关系密切。此外，此塔不能登临，并且属于特殊的过街塔，都是其与众不同之处。同时我们不能忽视云南本地宗教艺术的复杂渊源。正好也是在天顺二年，景洪建成曼飞龙塔，这座石砌建筑由一座大塔和周围八座小塔组成，尽管它属于小乘佛教体系，但是我们在考虑妙湛寺石塔式样的来历时，不能罔顾该地区及周边各种类似的例子。

二、湖北襄阳广德寺多宝塔[60]

湖北襄阳广德寺向为禅宗道场，几经兴衰。唐贞观年间(627—649)该寺肇建于胜地隆中，时名“云居禅寺”。到明景泰年间(1450—1456)净兴(号大云)住持时寺院中兴。惜好景不长，襄王[61]长子朱见淑(1489—1490年继任为王，即襄简王)葬妃杜氏于寺旁，压夺风水。净兴弟子、住持道圆领僧众准备他往，王见而恻隐，上奏皇上，礼部择地建造各神殿，成化十八年(1482)迁建于现址并易名“广德”。[62] 明末李自成起兵，崇祯十五年秋至崇祯十六年秋(1642—1643)活动于襄阳，时寺毁于战火，唯多宝塔得以幸存。后僧人海龙重修，略具规模；通释(号觉圣)及其徒孙源江(号悠然)重振寺宇，并于嘉庆十四年(1809)在知府张琮、王广如以及寺僧源江、源滨的募化下重修过大雄宝殿。惜“文革”期间这些清代营造的殿宇房舍也多遭拆毁，当时仅存天王殿、藏经楼、多宝塔和部分厢房。1979年多宝塔再次经历维修，并于1988年被国务院公布为全国重点文物保护单位。

多宝塔坐落在大雄宝殿后，通高17米，砖石结构，样式独特：下为基座，上建塔群。塔的形状被形容为“五峰突兀，迥出云表；八方四门，中有盘道”，[63]前句虽然夸张，也很好地勾勒出

[54](清)陈梦雷《古今图书集成·博物汇编·神异典》“穿心塔”条。乾隆《云南通志》、戴絅孙《昆明县志》等书均有类似记载。
[55]参见线登洲等《昆明市金刚塔整体顶升施工新技术》,《施工技术》第34卷,2005年第8期,第17页。
[56]《云南之塔幢》,第416页。
[57]刘敦桢《昆明及附近古建筑调查日记》,《刘敦桢文集》(三),第169页。
[58]同注[56]。
[59]参见姜朝松等《昆明市地面沉降发展过程及其特征》,《地震研究》第24卷,2001年第1期,第60页;河北省古代建筑保护研究所《昆明金刚塔维修工程》,《中国文化遗产》2004年第3期,第94页。
[60]李俊抄录部分碑文。在考察过程中广德寺住持圣君、襄樊市文管所薛顺超给予了极大帮助,诚致谢意。
[61]明永乐二十二年(1424)封,宣德四年(1429)襄宪王朱瞻墡(1424—1478年在位)就藩长沙,正统元年(1436)移襄阳府。见《明史》卷一一九《列传第七·诸王四》。这里的襄王当指朱瞻墡子襄定王朱祁镛(1479—1488年在位)。
[62]参见附录广德寺碑文五和广德寺碑文一。朱见淑迷信风水、强夺土地,事非一端,又如弘治二年(1489)他“慕隆中山佳奇,择为茔地”,从而毁掉了诸葛草庐。后其子襄怀王朱祐材(1491—1504年在位)奏请朝廷,将草庐迁到距墓地二百米开外处,风波始平。
[63]见附录广德寺碑文四。

多宝塔结构的主要特点(图3,4,5 广德寺多宝塔塔座顶平面图,广德寺多宝塔正立面图、广德寺多宝塔纵剖面图)。基座高约7米,平面八边形,顶部用砖叠涩挑出一层浅檐,转角处用砖砌半圆形壁柱,壁柱下有柱础,上探石雕龙头。每面中央位置嵌一龛,内浮雕佛坐像各一身。特别的,正面亦即南立面(彩图5u-7-8 广德寺多宝塔南立面)在券门和佛龛上方嵌有"多宝佛塔"四字石匾,顶上还嵌有三块"佛"字石刻。四正向均开券门,经甬道可进入塔内。塔内砌八角亭式塔心柱,也嵌有佛坐像龛。入北门经由弧形石级可登临上层,覆盖东侧台阶口的方亭上覆四角攒尖顶。上层矗立着五座小塔,四隅的小塔稍低矮,为

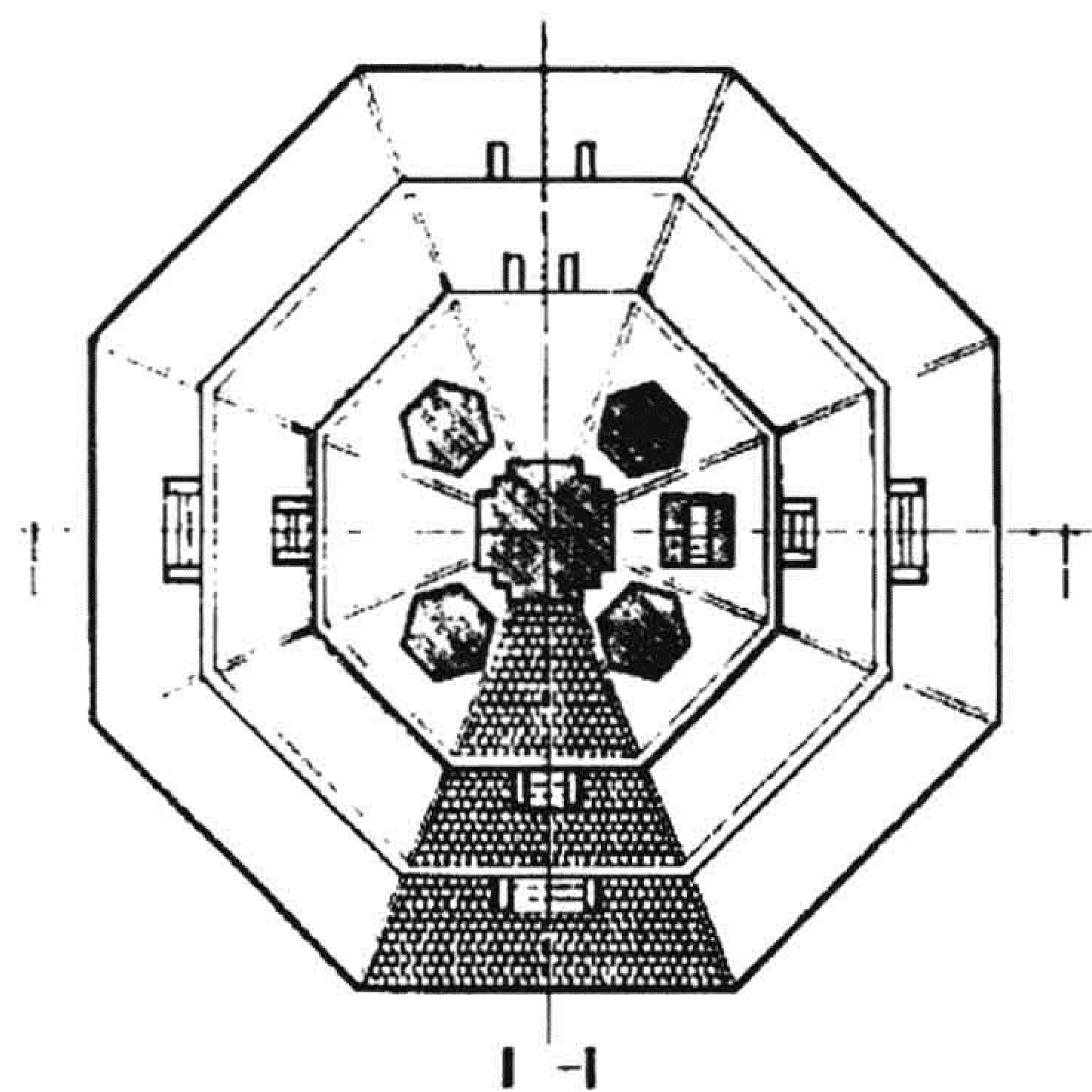
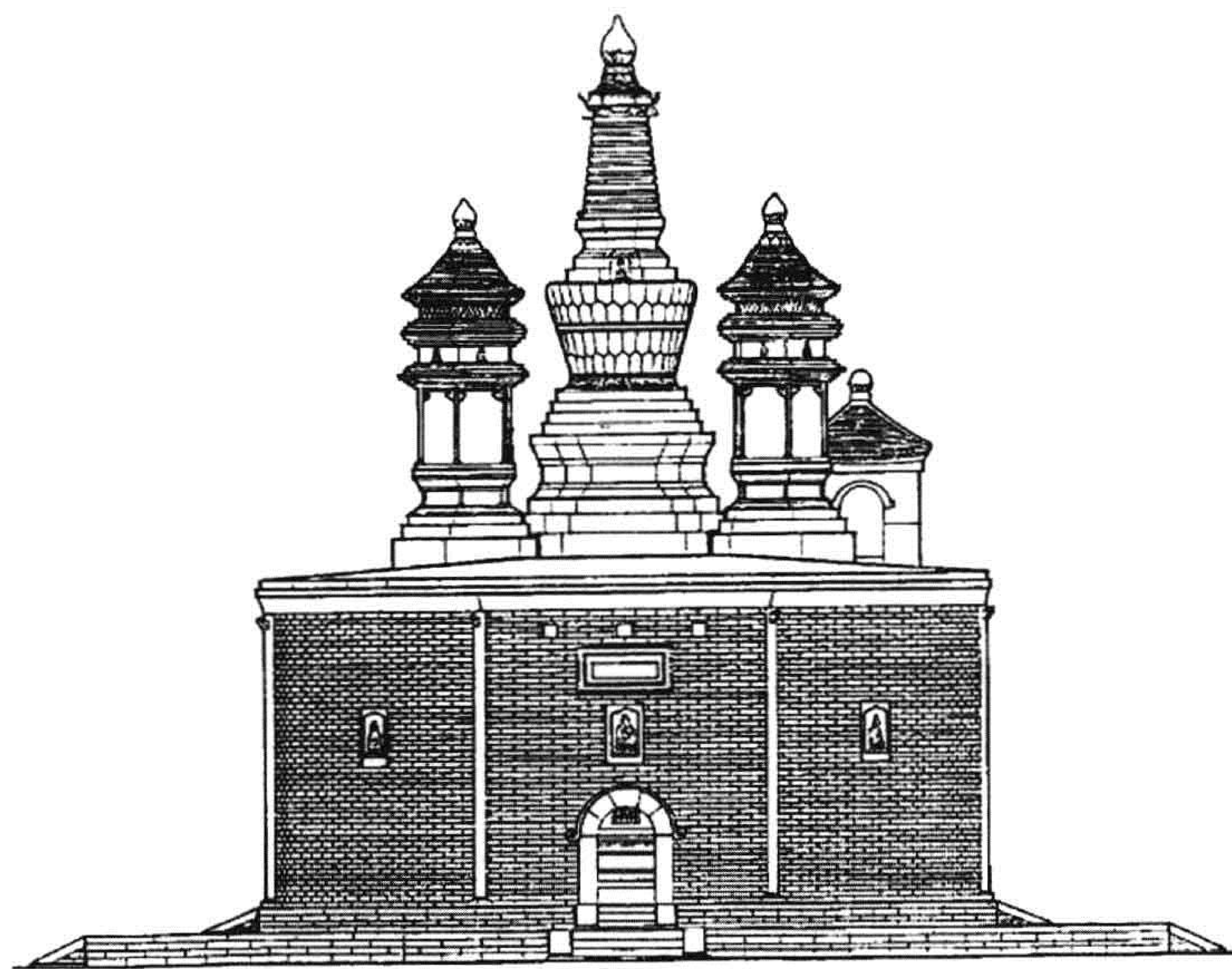
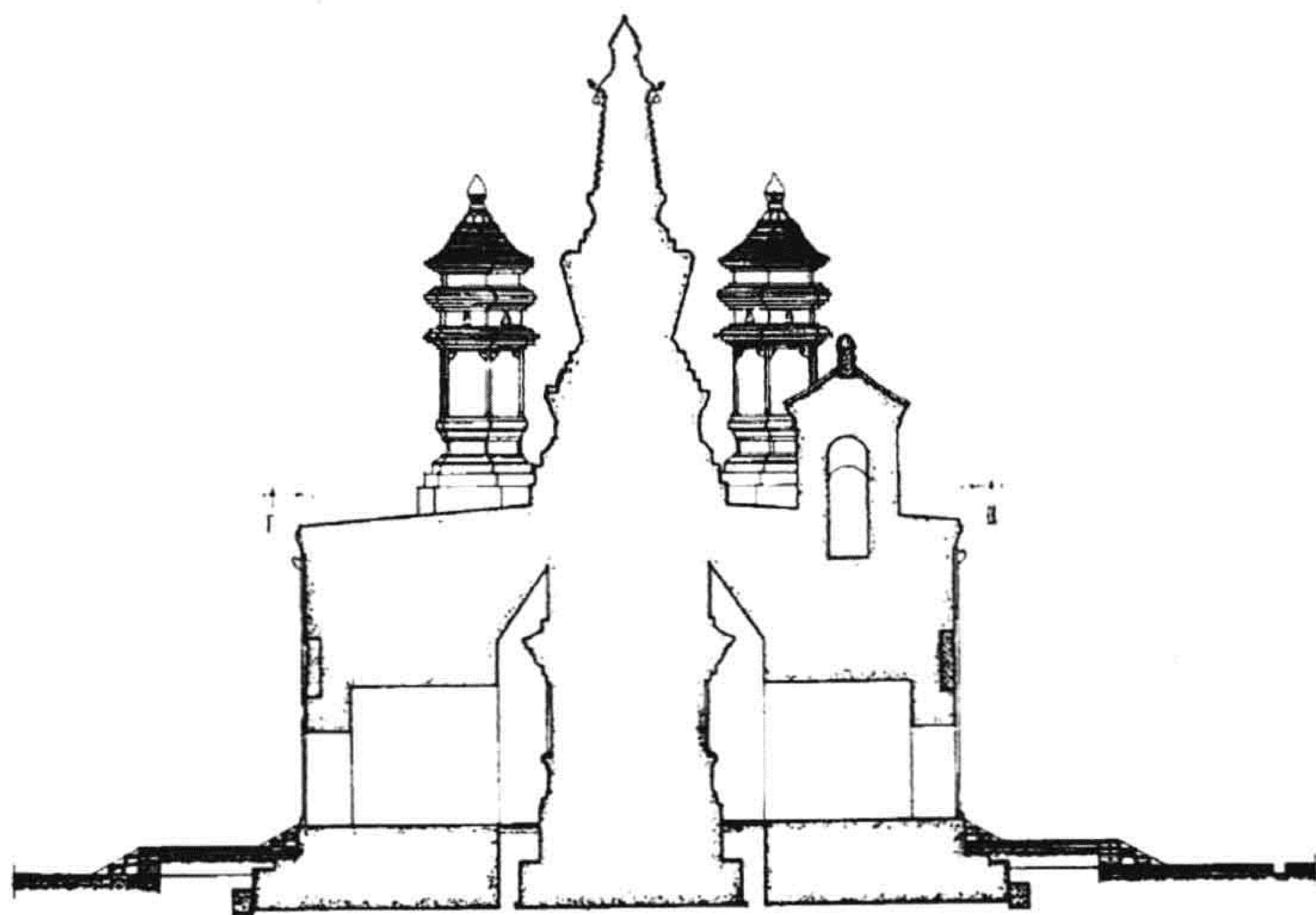


图3
广德寺多宝塔塔座顶平面图


图4
广德寺多宝塔正立面图


图5
广德寺多宝塔纵剖面图(高介华《广德寺多宝佛塔》,《华中建筑》1996年第1期,第61—62页上插图1-3,系据张凡、张毅设计绘制之多宝佛塔维修工程图描摹)

汉式六角三层密檐塔。各小塔在塔身朝向中央主塔的一面嵌入一石雕佛龛(彩图5u-7-9 广德寺多宝塔上层东北隅小塔塔身嵌龛像),第一层檐上方六面均有小型佛龛。塔身上为六角攒尖顶,下为六角叠涩束腰须弥座,底座转角处装饰石雕(彩图5u-7-10 广德寺多宝塔上层小塔须弥座转角石雕),上下为连珠莲瓣,中部似两个套在一起的镂空圆球,构思雕工都相当精巧。上层中央的主塔高耸达10米左右,下为十字折角叠涩束腰须弥座(彩图5u-7-11 广德寺多宝塔上层主塔座),折角座上承四级圆形台阶,以宽大的覆莲瓣连接塔身。特别的是塔身形状若瓶、下部收敛,正是典型的明代藏式佛塔。瓶身原满饰彩绘莲瓣,[64]其上再托小八角束腰须弥座,南面嵌入佛龛。主塔塔刹部分由十三级相轮及铜质莲花宝珠刹顶组成,相轮收分和缓,比例上仍较粗大,与清塔细瘦而高的塔刹异趣。

根据石刻铭文以及其他文字材料可知,多宝塔建构于弘治七年至九年间(1494—1496)。[65]塔上层西南隅汉式小塔塔身镌刻有题记,表明弘治丙辰年(1496)襄府承奉[66]赵福保刊造妙法莲华经并在广德寺造佛塔一座。塔内嵌有近三百年后铭刻的"重修广德寺多宝塔志",据此可知年深岁久多宝塔遭风雨侵蚀,局部残缺颓坏,曾于乾隆五十五年(1790)进行修葺。

此塔是配合赵福保刊印法华经的功德而营造的,多宝塔之说正出自法华。《法华经》卷四"见宝塔品"言及七宝塔涌出地表住于空中,塔中多宝如来分半座于释迦牟尼,证明《法华经》之真

[64]此据高介华《广德寺多宝佛塔》,《华中建筑》1996年第1期,第63页。2004年实地考察之时只能看到青砖砌筑的塔身。
[65]据称有明弘治七年《敕赐广德寺多宝佛塔记》,见孙启康《记襄阳广德寺多宝佛塔》,《江汉考古》1980年第1期,第102页注释3。
[66]据《明史》卷七四《志第五十·职官三》,亲王府承奉司设承奉正,正六品;承奉副,从六品。

实义。[67] 重修塔志中还提及“上下内外共有四十八佛，诚伟观也”，实际上塔内外均嵌有佛石雕龛像，共计四十四身，此外正门上除开龛像和“多宝佛塔”四字题额外，还有三个“佛”字石刻，字、像合计为四十八之数。塔饰多尊佛像这一点也与多宝塔的传统设计是相吻合的。一方面，《法华经》描述多宝塔有“龛室千万”；另一方面，多宝佛发下深重愿：“若我宝塔为听法华经故出于诸佛前时，其有欲以我身示四众者，彼佛分身诸佛在于十方世界说法，尽还集一处，然后我身乃出现耳。”[68]因此多宝塔、二佛并坐与千佛题材经常表现在一起。从云冈北魏多宝塔上就可以看到塔各层均开凿造佛(菩萨)像。唐高宗永徽元年(650)多宝塔善业泥在三层塔周围表现千佛；长谷寺法华说相图别名“千佛多宝塔”，亦可见一斑。元大德三年(1299)浙江临海巾山多宝塔外壁嵌一千零三身佛像，因此又被呼为“千佛塔”。北京长椿寺镂金多宝塔有人物造像四百四十尊。晚至清乾隆十六年(1751)兴建的北京颐和园花承阁琉璃多宝塔，仍在外壁满嵌佛龛。

广德寺塔龛像具有典型的明代特征。纵长方形白石浅龛，龛顶为非常平缓的尖弧形券顶。小佛龛往往可见水泥涂抹修补的痕迹，相对来说，大佛龛较多地保存了原貌。小佛龛构图很满，佛像撑满龛内空间并凸出于龛平面外，佛顶肉髻与龛顶的尖弧形相适应。大龛平面呈浅浅的马蹄形。佛面相较短而丰圆，五官醒目，大眼小口，白毫在额头高处。大佛龛中佛像双眼似阖，上下眼睑呈弓形，这是藏式造像的常见特征。头顶螺发历历分明，着意刻画出发际线，肉髻呈缓和的尖锥形，根部饰有髻珠，手的刻画较简单、稚拙，诸佛所结手印不一，可辨出禅定印、触地印、说法印、合掌印等。内系下裙，上缘叠出对称规整的衣褶；外裹褒博袈裟，穿着样式以敷搭右肩的居多，偶见袒右者。小龛佛座下无莲台，大龛的莲座连通左右龛壁，仰覆两层共计十个莲瓣，具有较鲜明的藏式特征，花瓣肥厚而短，凸起如球。部分龛像表现座下悬裳，形式趋同，呈对称的弧线形，衣纹婉曲而简洁，装饰意味浓郁，不以写实刻画为旨。龛侧部分铭文尚存，可见“□塔襄府门正[69]顾猪造”、“曾竟贵舍造”(彩图5u-7-12　广德寺多宝塔塔座西南面龛像)、“张□瑄舍造”、“曹妙氏舍造”、“张妙氏舍造”等等字样。重修塔志也提到像主为达官长者，综合来看，造像功德主官职最高的是已致仕的指挥使[70](正三品)，最低的是门正(正六品)这样的地方低级官员；此外还有一些平民，都参与到发心造像的活动中来。襄王府的官员在整个造塔活动中起到了重要作用。

此外，塔心雕凿的四龛佛像(彩图5u-7-13　广德寺多宝塔塔心龛像)风格与其他龛像迥异。龛顶仍是尖拱券顶，龛口略有收分，龛平面呈横长方形。仰覆莲座不连通龛侧壁，莲瓣宽大而扁平，其内装饰纹样也与塔表诸龛不同。佛面部、袈裟有绿色等彩装颜料痕迹，龛正壁也留有彩画头身光的迹象。不排除这四身造像为后世补造的可能性。

附录

妙湛寺碑文一：元元统三年(1335)《创建妙湛寺碑记》(嘉庆十一年重刻)[71]

创建妙湛寺碑记

昆阳长松山普照寺沙门云峰普

祥[72]撰并书丹

滇城之巽隅二十里有郭曰蜗洞

西北瞰碧溪金马烟波秀瀧[73]云水

杳霭东南瞩琅藏宝江环注诸滇

林壑岈洼田畴丰穰[74]宅民素朴尤

笃于浮图氏乐乎渔樵蓺植茂林

修竹之趣乡士大夫游赏缆船于

渡头吟啸自若陶陶而忘反命之

曰官渡[75]故有停舟之赋乃古拓东

[67](后秦)鸠摩罗什译《妙法莲华经》,《大正藏》第九册,第32—34页。

[68]《妙法莲华经》卷四“见宝塔品第十一”,《大正藏》第九册,第32页。

[69]明亲王府门官设门正一人,正六品。

[70]见附录广德寺碑文三。

[71]碑文分上下四栏镌刻,重刻立石款在全碑最左端,从上至下贯通。由于分四栏镌刻的格式非常接近嘉庆十一年《历代重修妙湛大塔庙碑记》,我们有理由怀疑这只是重刻时采用的格局。清金石学家王昶(1725—1806)在《金石萃编未刻稿》中收录此碑记,应录自元刻旧碑,可作对照。

[72]师从临济宗禅师大休。曾为著名的盘龙祖师崇照(号莲峰,1299—1364)的皈依师。普祥还曾为元顺帝至元戊寅(四年,1338)昆明《创建金砂山宝严寺记》撰文,落款为“滇水圆照沙门云峰普祥”。元至治三年(1322)他曾为《灵芝山慈胜兰若碑》书丹,落款为“昆阳首座沙门云峰普祥”。

[73]《金石萃编未刻稿》录作“麓”。

[74]《金石萃编未刻稿》录作“穰”,当是。

[75]《金石萃编未刻稿》录作“度”,恐是,因为《新建石塔颂》中仍写作“官度”,见下。

演习高侯之苗裔生世[76]攸乂之所
也城有轨范僧姓杨名庆者莅众
倜傥事不龊龌业擅于瑜伽显密
德伏于狞龙猛虎召门弟子曰生
寄蜉蝣命若朝菌縠穿雀飞将为
噬脐矣吾欲崇修梵刹寅昏[77]嵩呼
皇元无疆之寿抚毓黔庶之德不
亦伟乎佥避席曰虽不敏请事斯

语矣遂罄奁赀裒工于至元庚寅
即于郭外江[78]北浒鼎新梵宇额曰
妙湛肇构虚阁曰妙德次建大殿
曰总持肖能仁□默庆喜饮光菩
萨应真崇其中又盖丽谯以安业
□深省闻闻落成于元真[79]改元[80]奂
宏俪极一时之胜概徭缘基址沮
洳罔克以寿庆之嫡孙曰宗[81]曰中
曰善曰福塞渊一心聿修厥德念
于蒸曰睎此招提抑不肖祖弥[82]之
所创也阅三纪有余载将湮汩于
泛滥拟移建城[83]中艮陬爽垲之地
丕显祖考之业伏企仁者助成庸
情于是旄倪翕然一诺百堵咸兴
重新[84]泰定丙寅成于明季有李兴
贤者偕其子生陵二昆季即寺昧
谷别敞绀殿像设毗卢其庭殖其
楹觉其正哙其冥哕渠渠于仍旧
寘于膏腴田亩刻于碑阴用图不

朽慨虚其席郁陶如也公议曰耆
德讳正号方山者受业于法定寺[85]
住持觉海圆师戒珠鹤白意地砥
平仍法门柱础者也确请而尸之
蹇魏齿寒之弊自是民于农隙爰
诹爰度求福不回湖海龙象雪笠
云袍磅礴结辙焉元统二年冬方
山谒予昆阳之长松语以厥绩靡
监需文以志权舆予曰懋哉莫莫
葛藟施于条枚其是之谓乎妙湛
总持不动尊斯楞严之□喉也妙
湛则法身罔为总持乃般若端严
不动系解脱赴感百川一月三德
一伊心境缪辖如宝丝网俾夫见
者闻者本有之善油然而作殒舜
若多性发渤澥之沤荐烁迦罗心
方金刚之固不劳肯綮孰贤于此
哉矧夫历[86]间罹萧墙之冒靡有孑
遗独兹刹幢嶷然而免回禄者盖

神之祐愿之力焉故云三灾弥纶
而行业湛然者信不诬也盍文乎
铭曰　金轮统御　海晏河清
恩沾万国　齐家泽畛　天锡
皇元　混一寰宇　绥厥黎烝　德
滂仁煦　世雄不作　作必屈信
道无隆替　弘之由人　刹种旋
侧　乃净乃触　或婴六极　有
享五福　妙湛俨然　总持日严
冉冉缁云　囷珠出潜　绳绳迨
今　懿范祇肃　佛祖愿轮　贤

[76] 高生世被认为是高明生之子，约在1160年前后袭职。参见方国瑜《云南史料目录概说》，中华书局，1984年，第951页。
[77] 《金石萃编未刻稿》此处抄录有"庭燎"二字。
[78] 当即宝象河。
[79] 《金石萃编未刻稿》录作"贞"，嘉庆重刻时因避雍正皇帝胤祯讳，遂改为"真"。
[80] 《金石萃编未刻稿》此处抄录有"轮"字，当是。
[81] 元贞元年(1295)赵政惠撰《妙应兰若塔记》(拓片藏国家图书馆，各9140)提到的施主有"提控杨宗"，未知与这里的杨宗有无关系。
[82] 《金石萃编未刻稿》录作"祢"，当是。
[83] 《金石萃编未刻稿》未录此字。
[84] 《金石萃编未刻稿》此处抄录有"于"字，当是。
[85] 官渡六寺之一，大理国时期创建。
[86] 《金石萃编未刻稿》录作"天歷"。疑当作"天历(曆)"，为元文宗、明宗使用的年号，共计三年(1328—1330)。

良转毂　南山其松　载苍载穹

丕基茂绩　与之无穷　时

元统三年正月念三日本寺功德

主阿佐梨杨庆[87]　僧官文僧官

情僧官真　杨宗杨中杨善杨

福[88]　重建功德主李兴贤李生陵

开山第一代住持方山正禅师

明经进士古晟文鸿书重书丹

大清嘉庆丙寅年仲冬月之吉　　绅士街坊暨本寺法裔宗经正

规　熙　炯　救　量　严　坤　处　寿　宁　福

参定教敏宽密行修密因参密钜端悟一本悟岷道悟增境悟昌常祖周泽祖良高祖康清等仝重立石

澍　智　烺　准　深　融　因　勤　基　镜　成

妙湛寺碑文二：明天顺二年《新建石塔颂》[89]

新建石塔颂

去滇城二十里地名官度

有大刹曰妙湛其创构始

末具载碑文天顺改元之

明年斯塔新成

钦差镇守云南太监罗公□吴门陈

谦为之颂颂曰

如是我闻佛所说□塔功□乃

福聚宰官长者□□□各各欢

喜发弘愿施金施□施人力僦

工购材成胜事金辉正立五浮

屠高大光明真实义东西南北

辟四门通远十方无障碍上□

虚空日月明下镇大地宀品类

风鸣铃铎演法音一切耳根悉

清净光照山林及河海有情□(无)

情饶利益阴翊

王度帝道昌宁谧边境烽烟息雨顺

风调五谷登四境人民皆乐业

断除烦恼寿命长仰戴

天朝亿万岁稽首多宝佛如来圆我

无边种种智

大明天顺戊寅年春二月初吉立

妙湛寺碑文三：明天顺二年妙湛寺建塔题名[90]

(碑文左半为汉文，竖书向左)

如来降生延寿无量宝塔

如来成等正觉菩提宝塔

提调建立

西竺乌思藏口剌□□住五台山□□峰太华寺宝自在吴禅师

前住当山山一□

……　田真　李玉　李珍　黄□

劝缘□士　罗□　罗……　　罗文　罗□　罗□

……　　陈……　　永□　佛妙　□□

□□十百户……　　员

僦工二班五十……　　政　杨盛　　昼匠□□　纪璘

一班张友道焦……十七□□宣……

一班彭亮刘昇路□□□□谨等二十五人　漆匠……

石匠汪文海刘海……沈义邓海刘阿闰等十五人

堆砌匠彭□才□□侯林□□□□夏贵□□人铁匠王□

运石张礻□英李钅□襄等三……匠……匠毛言

大明天顺二年岁次戊寅三月一日□□□□□□石

(碑文右半为藏文，横书十九行，中段漫漶)

1. // //oṃ so + + //k…… pod …… pavi dbyangs la + pas

[87]"阿佐梨杨庆"五字在《金石萃编未刻稿》中录作"阿左梨□"。疑或为嘉庆重刻时据文意补入。
[88]《金石萃编未刻稿》此处抄录有"立石"二字，以下文字无。
[89]拓片刊于《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第52册，第3页"妙湛寺石塔颂　各9098"。
[90]拓片刊于《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》第52册，第5页"妙湛寺建塔题名　各9100"。

phyag vtshal lo// //thabs mkhas +

2. brje shakyavi rigs + + zh. ng //b. . gyi mthang ……//gser gyi lhun po lta bur mdzes pavi sku// +

3. shakyavi rgyal po phyed la phyag vtshal lo//+ vag + + dang//phyogs dang phyogs vtshams rnams su yang//skur + (bcas)

4. sku ni med pa yi//mchod brten rnams la +(phyag) vtshal lo//m. . n mcho……//sku gdung rad se……

5. sna tshogs mang sprul nas//lha mi kun gyi + pavi zhing gyur pa//de zhin g. . . . . . lta. + + brtan/

6. rnam dag ste/rmang dge ba bcu bam rim dang//+ + + gzhag pa b. /rnam dag svu …… spong ba bzhi

7. /gsum pa sdzu vphrul rkang pa bzhi//bzhi ……//rnam + sa la ……s lnga l. . n//dru

8. pa byang chub yan . . g bdun//……shas pa bcu dag ste//

9. vkhor lo bcu ni stobs bcu ldan//……thugs rje chen po

10. ta//tog ni mav m. . mang + //tshos gyi …… vphrin las rnams// +

11. +(yas) brjod kyis mi lang ba//gcig tu bsdus ……//…… +(dran) nan . eg . yang rung//+(phan) y. .

12. + bzhin no dngu ltar//re ba skong la phyag vtsha lo// ……vi ra ba mthav yas sdzogs pavi + +

13. thavi kyan lo kuvi brtso byas sbyin bdag rnam //sngon ……//sangs rgyas +(bstan) la gus + + + //+ . yags

14. la . lo stobs yangs pa des//pad spung byang chub m…… gzhangs pavi sobs kyi rab dkar dge …… . gyal po sku che

15. bstan pa dang//char chu dus vbab lo cu gtag legs …… gyid phun mtshogs shog//gzhan + + rdav don s. er las byed dang/

16. phams btso byas mkhav mnyam + can rnams//……is myur rdzogs ste//rnam + sjogs pavi sangs +(rgyas) tho. par shog

17. mdo dang bstan chos + + stans pad ma spung …… +(chub) chen povi . chod brten thig +(rtsa) + + rang vdi lo thavi kyan pavi sbyin bdag mdzad

18. . . s l. ivi …… ldan . kya pavi bu sla. + shar dkav …… gis + pa + + tavi ming then shun lo gnyis pa zla ba

19. g…… legs ……skyong srung ma rnams kyi bkra shis shog// maṃ gha laṃ bha wan tud phe/

妙湛寺碑文四：明天顺二年《新建妙湛寺石塔记》[91]

新建妙湛寺石塔记

特进荣禄大夫总兵

正奉大夫正治卿　　云南

通议大夫资治尹　　云南等……

云南远在西南万里自归职方以来亟沐

圣化民恬物熙视同内壤郡城之南二十余里有寺曰妙湛前元

□□□□□□□□□□□□□□□□

滇砚兹荒□而□之□□庚午[92]余奉

命继镇云南壬申公亦奉

命同镇是邦政□人和边境无虞乃即寺之前辟地复造浮图一规

□□□□□□□□□□□□□□□

石不期年而成□□记□余尝观佛经有云造塔如庵罗果□□□

□□德盖由公□□□□□

以发菩提心成此一大功果自菲与佛有缘亦何能成就若是哉□滇

□□迩天竺其俗崇尚佛教

盖因俗为化而□不治治之也曩余曾祖黔宁昭靖王[93]

国朝初以兵平滇而凡塔庙丛林悉仍其旧废者兴之坏者葺之是亦

因俗为化之意也余以菲材滥□

恩命继镇于兹与公同事今公以是为请乌能已于言乎因述梗概以

记岁月经始于天顺丁丑之十月毕于戊

寅之三月若夫山川之形胜创造之颠末详具土僧杨庆参政陈逊所

撰碑文兹不赘

大明天顺二年岁次戊寅四月吉日住持信固立石

妙湛寺碑文五：清康熙三十五年《重修妙湛寺塔记》

重修妙湛寺塔记

盖闻雁德宣彰比丘之金轮插汉雀

离丕耀乾陁之宝铎闻空西土共功瞻

[91]转录自李政章主编，官渡区地方志编纂委员会编纂《官渡区志》，云南人民出版社，中华人民共和国地方志丛书，1999年，第731—732页。
[92]即景泰元年(1450)。参见注[32]。
[93]即沐英(1345—1392)。此塔记作者沐璘为沐英第三子沐昂(1378—1445，赠定边伯)之孙。

依南天尤资保障兹昆邑官渡里之妙湛

寺本有浮图三而此独当寺南殊关风脉

考其遗记建于元至正年间历数百载以

来□兀无恙忽于是年六月初八夜地震动

摇虽有金光舍利难保□下长新纵无废

纲真□□兹后人□所珍□□昆令□

院　□□昂亲诣查验寺门内之双塔危顶

额□此塔已圮其半爰□计　□捐俸修

葺约费□十余金鸠工庀材整□如旧东

来之图现更照耀于红尘□□□杖□遂消

弭乎恶气刻□□工勒石纪事得见峥嵘

玉一簪螺山永固金碧虹千尺鹿苑常辉也

已　时

康熙三十五年岁次丙子兰月之吉

昆明令罗国珍题并书

广德寺碑文一：大雄宝殿前明成化十八年(1482)“圣旨”碑[94]

(碑额)

圣旨

(碑阳)

礼部为……本部送礼□抄出

襄府护卫总旗[95]□□奏蒙本府□□□奏有

王长子见淑妃杜氏病故该礼部差钦天监冠带阴阳人张景

芳[96]到于襄阳选地一穴在城西三……里造坟葬毕近坟处

所本府自备工料盖寺一座具奏钦奉

圣旨准王奏与做广德寺礼部知道钦此钦遵本寺见缺住持领众焚

修如蒙

圣恩乞

敕礼部将本寺僧人道圆给与劄付住持看守便益具奏该通政使司

官奏奉

圣旨礼部知道钦此钦遵抄出送司查得先该

襄王奏称前因要乞请

赐寺额该本部官于

奉天门钦奉

圣旨准王奏与做广德寺礼部知道钦此钦遵今该□□□□到部看

得寺额已蒙

钦准所据僧人道圆给与劄付住持一节合准□乡通行除外合

行劄仰本僧钦遵前去该寺住持领

焚修施行须至劄付者

右　劄　付　广　德　寺　住　持　僧　道　圆　准　此

礼部印

成化十八年三月初二日

劄付

(碑阴)

成化十八年

襄贤王殿下差承奉阎顺

奏请寺额荷蒙

皇上大恩赐曰广德钦此礼部劄仰僧人道圆为住持领众焚

修□以镌

刻碑阴用垂永久

广德寺碑文二：明弘治丙辰年(1496)

襄府承奉赵福保是以谨发

诚心喜舍资财命工刊造

大乘妙法莲华尊经印施五

千四十八部流通持诵普

报四恩三有均资法界众

生凡所见闻同霑胜利造

佛塔一座于广德寺用镌立

石以垂永久

弘治丙辰年二月吉旦

[94]李俊抄录，廖旸校。

[95]依明朝军队建置，十士兵为一小旗，五小旗为一总旗，二总旗为一百户。

[96]此人当即(明)俞弁《续医说》(1545)卷七“仙方・张景芳遇仙”里提到的成化丁酉(十三年，1477)七月间领朝命往陕西秦邸兴平王治葬的张台官。

广德寺碑文三：多宝塔塔心内嵌□□造石佛碑[97]

致仕指挥使[98]

盛□喜舍资财命工

成造石

佛四尊于襄阳

敕赐广德寺多宝塔中供

养是以勒石用垂永久

广德寺碑文四：清乾隆五十五年(1790)《重修广德寺多宝塔志》[99]

重修广德寺多宝塔志

多宝者寺之主山五峰突兀迥出云表八方四门中

有盘道上下内外共有四十八佛诚伟观也溯厥创始

为有明达官长者之所共造虽风销雨蚀而姓字犹

于今为烈人谓我佛之不没人善理或然也但历年久

远不无残缺颓坏之处余先严营建上下桥梁每

于董治之暇登塔眺望恍然有修复之意不谓书驹

有梦遂赍志以殁余每过此不胜痛悼今特鸠工庀

材于残缺者补之颓坏者易之四越月而工始告竣

虽踵事苟完未能如有明之旧而先严之遗意亦

庶几稍慰焉耳是为志

大清乾隆五十五年杪秋之吉馀庆堂胡宗五男赞翼中重修

常住 都监通释竟圣 监院通祇竟周 经理

诚斋朱琮岳撰　　邓文照　　监修

省斋廖维新书

石工杜正耀

广德寺碑文五：清嘉庆十四年(1809)《重修广德寺碑记》[100]

盖谓广德之始末其由来远矣自大唐贞观建梵刹于隆中

敕名曰云居禅寺招名僧为住持传数世而大明开基有投子

山[101]清广之徒名曰净兴号大云戒律精严持钵海涯四大名

山莫不游遍荷蒙

皇恩点为住持朝夕焚修不已究竟本来面目虽云修行为要犹

恐断绝佛祖宗枝遂收徒道圆自隐石窟采果为食补衲为

衣回首时入涅盘而西归而道圆接踵效师修行拣点时至

成化分襄王于襄城葬妃[102]杜氏于寺傍压夺风水道圆领众他往

王见恻隐奏准

成化旨饬礼部择斯地而建造各神殿宇

赐额广德禅林镌碑勒石道圆主持越数年闯贼荆乱顷遭兵

燹仅存故址复有僧名曰海龙者矢志重修奈功浩力微募

化十方众善多成寡而小成大不数年焕然一新纵未能暨

胜于当年聊可以栖神栖僧岁深日久风雨颓圮师祖通释

号觉圣复化大力檀越剩残者补之失次者易之盖东西耳

楼并建两廊客堂竭平生精力无不备焉稍有功駠未足撒

手西飞徒孙源江号悠然惕念遗愿迎焉振修开挖四围壕

沟新建接气山门起造斋堂厨室俾僧众禅悦有处□命有

堂且持身有释家风本郡府主张公讳瑢受业恩师王公讳

广如老先生时相往来均蒙护持时见大雄宝殿栋宇几折

叙议都监源江监院源滨喜出印柬劝化各邑宰官绅舍标

越并劝内而竭财力外而勤募化更有本寺各房捐资鸠功

成造实属神有灵而人有心数月而功程告竣是以功德并

勒用垂不朽耳

本　寺　方　丈　阔　然　湖　撰文

儒　学　庠　生　郑　逢　源　书丹

……(下为工程各司职人等、功德主人名和金额，兹不具录)

大清嘉庆十四年岁次己巳九月初八日

广德寺碑文六：

多宝塔侧古银杏树下还立有清乾隆庚寅(三十五年，1770)都监觉圣率众门人立“树德常新”碑，在此存目不录。

[97]李俊抄录，廖旸校。
[98]依明朝军事建置，卫设指挥使一人，正三品。
[99]李俊抄录，廖旸校。
[100]李俊抄录，廖旸校。
[101]在舒州(今安徽桐城)，山中有投子寺，为唐宋名刹，青原派大同(819—914)、曹洞宗义青(1032—1083)等著名禅师先后住此。
[102]此处讹，实为当时襄定王的长子妃。